Q-Serie



Nr. 8 | Berlin 2009

Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963-1990.

Angelika Weißbach

Angelika Weißbach

Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR.
Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963–1990

erschienen in der Reihe Q-Serie der Humboldt-Universität zu Berlin

---

Angelika Weißbach

Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963–1990

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über http://www.d-nb.de abrufbar.

Für meine Eltern



Zusammenfassung

Frühstück im Freien – Freiräume im offiziellen Kunstbetrieb der DDR. Die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum in Dresden 1963-1990

Das Leonhardi-Museum in Dresden gehörte in der DDR zu den legendären Ausstellungsorten für zeitgenössische, nonkonforme Kunst. Seine Besonderheit bestand darin, daß die Konzeption und Organisation der Ausstellungen in den Händen der Künstler selbst lag - die sich dafür immer wieder in einer offenen Formation, einer Arbeitsgruppe (AG) zusammenschlossen -, und daß es kein inoffizieller oder autonomer Ort war, sondern zunächst eine Galerie des staatlichen Künstlerverbandes VBK und später des Stadtbezirkes Dresden Ost.

In der vorliegenden Dissertation konnten von 1963 bis 1990 über 100 Ausstellungen und Aktionen im großen Saal des Leonhardi-Museums nachgewiesen und dokumentiert werden: In der Mehrzahl Personal-Ausstellungen von Graphikern, Malern und Bildhauern, die Haltungen provozierten, Sehgewohnheiten erweiterten und sich von der Dimension des Raumes zu Experimenten anregen ließen. Nicht selten war es für sie die erste Gelegenheit, überhaupt auszustellen. Kanonbildend waren vor allem die gemeinsamen Feste und die spektakulären Gruppenausstellungen zu den Themen „Türen“ (1979) und „Frühstück im Freien“ (1982), welche das Leonhardi-Museum auch über die Stadt- und Staatsgrenze hinaus bekannt machten. Ferner trugen die durch das Ministerium für Staatssicherheit veranlassten Verbote und Schließungen zur Popularität des Hauses bei.

Im Vergleich mit anderen offiziellen Ausstellungsorten in Berlin (Kunstkabinett von Lothar Lang, Galerie Arkade), Leipzig (Galerie am Sachsenplatz, Herbstsalon), Karl-Marx-Stadt (Galerie Clara Mosch) und Dresden (u.a. die Galerien Kunst der Zeit, Nord, Comenius und Mitte; Puschkinhaus, Lücke frequentor, Intermedia) konnte gezeigt werden, daß sich die Bedeutung des Leonhardi-Museums veränderte, es aber der einzige Ausstellungsort in der DDR war, an dem es Künstlern über drei Jahrzehnte gelungen ist, offizielle Strukturen (aus-) zu nutzen, um in produktiver Eigenständigkeit einen Freiraum für bildende Kunst zu schaffen.

Schlagwörter:

Kunst in der DDR, Dresden, Galerie, Ausstellung, Plakat

Abstract

Alfresco Breakfast – Scope for Freedom in the official Cultural Activity of the GDR. The Exhibitions and Projects in the Leonhardi-Museum in Dresden 1963-1990

The Leonhardi-Museum in Dresden belonged to one of the most legendary exhibition centers / galleries for contemporary nonconformist art in the GDR. Its peculiarity was derived from the fact that the concept and organization of the exhibitions lay in the hands of the artists themselves – who continually formed open ad hoc working groups (Arbeitsgruppe / AG) – as well as the fact that it was not an unofficial or autonomous institution, but primarily a gallery belonging to the State Association of Artists in the Graphic Arts in the GDR (VBK) and later to the city council Dresden-East.

This dissertation examines and documents more than 100 exhibitions and events held in the principal hall of the Leonhardi-Museum between 1963 and 1990. The majority were personal exhibitions by graphic artists, painters and sculptors which provoked attitudes and opinions, broadened viewing habits and which featured experiments which were stimulated by the dimensions of the room.

Often it was the first opportunity at all for artists to exhibit. Especially the communal festivities and spectacular group exhibitions around the topics „doors” and „Alfresco Breakfast” made the Leonhardi-Museum famous both nationally and internationally. Ministry of „Staatssicherheit” bans contributed to the increased popularity of the Leonhardi-Museum.

Comparisons with similar official exhibition venues in Berlin (Lothar Lang's Art-Cabinet, Gallery Arkade), Leipzig (Gallery on the Sachsenplatz, Herbstsalon), Karl-Marx-Stadt (Gallery Clara Mosch) and Dresden (Galleries Kunst der Zeit, Nord, Comenius and Mitte; Puschkinhaus, Lücke frequentor, Intermedia) demonstrate that the importance of the Leonhardi-Museum changed, but that for three decades it remained the only place in the GDR in which artists were able to use official structures for their art. In doing so they created scope for freedom for the graphic arts.

Keywords:

Art in the GDR, Dresden, Gallery, Exhibition, Poster

Dank

Ohne das Vertrauen und Entgegenkommen der beteiligten KünstlerInnen und KunsthistorikerInnen wäre die Dissertation nicht realisierbar gewesen. Stellvertretend danke ich Jürgen Böttcher, Michael Freudenberg, Eberhard Göschel, Andreas Hegewald, Volker Henze, Peter Herrmann, Veit Hofmann, Helge Leiberg, Gabriele Muschter, Bernd Rosner, Dr. Diether Schmidt, Jörg Sonntag, Günter Tiedeken, Prof. Max Uhlig, Christine Wahl, Prof. Claus Weidensdorfer und Karla Woisnitza.

Für die wissenschaftliche Betreuung der Dissertation und ihr Interesse am Thema danke ich Prof. Dr. Ada Raev, Otto-Friedrich-Universität Bamberg; Prof. Dr. Henrik Karge, Technische Universität Dresden und Prof. em. Dr. Peter H. Feist, Humboldt-Universität zu Berlin.

Ulrike Haßler-Schobbert, der ehemaligen Leiterin des Leonhardi-Museums, danke ich für die langjährige Förderung und intensive Begleitung der Arbeit.

Bernd Heise, dem Leiter des Leonhardi-Museums und dem Museumsmitarbeiter Thomas Hauthal danke ich für die uneingeschränkte Unterstützung, vor allem bei der Realisierung der Ausstellung *Manet würde sich wundern. AG Leonhardi-Museum 1963-1990*, die 2006 im Leonhardi-Museum stattfand.

Für die Übernahme der Druckkosten zur Veröffentlichung der Dissertation danke ich dem Verein der Freunde und Förderer des Leonhardi-Museums e.V..

Mein Dank gilt weiterhin Dr. Eckhart Gillen, Kulturprojekte Berlin; Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg, Technische Universität Dresden; Prof. Dr. Bernd Lindner, Zeitgeschichtliches Forum Leipzig; Dr. Hans-Ulrich Lehmann, Andreas Pischel und Angela Rietschel, Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden; Dr. Anita Kühnel, Plakatsammlung der Staatlichen Museen zu Berlin; Anne Dorte Krause, Bildarchiv des Deutschen Historischen Museums Berlin; Peter Stephan, Grafikwerkstatt Dresden und Frau Walther, BStU Außenstelle Dresden, sowie den MitarbeiterInnen der Städtischen Galerie Dresden, des Stadtmuseums Dresden, der Kunstbibliothek Dresden, der Sächsischen Landes- und Universitäts-Bibliothek Dresden, des Staatsarchives Dresden, des Stadtarchives Dresden, des Zentralarchives der Staatlichen Museen zu Berlin und des VBK-Archives Berlin.

Schließlich danke ich Annette Aksüt, Tobias Hackel, Dr. Carola Marx, Denis Schäfer, Annekathrin Stoll, Kristina Volke, Silke Vorst und meinen Eltern Roswitha und Dr. Karlheinz Weißbach, denen ich die Arbeit widme.

Angelika Weißbach

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis

AdK	Akademie der Künste
AG	Arbeitsgruppe
ASSO	Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands
BK	Bildende Kunst
BStU	Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR
BV	Bezirksverband
DDR	Deutsche Demokratische Republik
HfBK	Hochschule für Bildende Kunst
HGBL	Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
IM	Inoffizieller Mitarbeiter
IMB	Inoffizieller Mitarbeiter der Abwehr mit Feinverbindung
IME	Inoffizieller Mitarbeiter im besonderen Einsatz
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
OPK	Operative Personenkontrolle
OV	Operativer Vorgang
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SLUB	Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek
SNN	Sächsische Neueste Nachrichten
ST	Sächsisches Tageblatt
SZ	Sächsische Zeitung
VBK	Verband Bildender Künstler
VBKD	Verband Bildender Künstler Deutschlands
ZK	Zentralkomitee

im dreißigsten jahr

gott des wandernden volks
befreie uns aus der kumpanei der nischen
dem trauma der mauern
gib uns die straßen und flüsse und schienen
verweigre uns nicht das risiko der weite
überlaß uns nicht der flucht
zwing uns nicht zur resignation
wirf uns nicht der blindheit vor
und fordere nichts
außer unseren willen

Bernhard Theilmann, 1979[1]

1 Einleitung

1.1 Thema

Forschungsgegenstand Leonhardi-Museum

Kern der vorliegenden Arbeit ist das Ausstellungsgeschehen im Dresdner Leonhardi-Museum in den Jahren 1963 bis 1990. In Personal- und Gruppenexpositionen - wie der im Titel genannten Ausstellung „Frühstück im Freien” - wurden im großen Saal des Leonhardi-Museums über drei Jahrzehnte hauptsächlich Arbeiten zeitgenössischer Maler, Graphiker und Bildhauer[2] aus Dresden und anderen Städten der DDR gezeigt. Organisiert wurden die Ausstellungen von bildenden Künstlern, die sich zu diesem Zweck zu einer Arbeitsgruppe (AG) zusammenschlossen.

Administrativ war das Leonhardi-Museum dem Verband Bildender Künstler (VBK) der DDR und der Dresdner Stadtverwaltung zugeordnet, beiden Instanzen war die AG genehmigungs- und rechenschaftspflichtig.

Trotz dieser institutionellen Zwangsjacke entsprachen die Ausstellungen und Aktionen im Leonhardi-Museum nicht den ideologischen Vorgaben und Zielen der DDR-

[1] Dieses Gedicht trug Bernhard Theilmann am 27. Juni 1981 auf seiner Lesung im Leonhardi-Museum vor.

[2] Da es vor allem männliche Künstler waren, die im Leonhardi-Museum ausgestellt haben, wird im Folgenden bei allgemeinen zusammenfassenden Formulierungen nur die jeweilige maskuline Form verwandt.

Kunstpolitik. Nach einem loyalen Beginn wurden in den 1960er Jahren zunächst Künstler-Vereinigungen des frühen 20. Jahrhunderts wie die Dresdner „ASSO” und die „Brücke” sowie das Bauhaus vorgestellt. In den folgenden beiden Jahrzehnten konzentrierte sich das Ausstellungsprogramm auf die inoffiziellen Nestoren der Dresdner Kunstszene sowie auf die Maler und Graphiker der mittleren und jungen Generation, die - sich an den lokalen Traditionen orientierend - ihren eigenen Weg gingen und im Leonhardi-Museum neben expressiven, abstrakten oder konkreten Arbeiten auch Werke aus neuen Materialien, Objekte und erste Installationen ausstellten. Damit wurde der kulturpolitisch vorgegebene Rahmen nicht nur bis in den letzten Winkel ausgereizt, sondern oft auch ignoriert und überschritten.

Diese Grenzüberschreitungen ahndeten Verbands- und Parteifunktionäre mit Ausstellungsverboten sowie mehrjährigen Schließungen des Hauses und woben ein immer engmaschigeres Netz der Überwachung und Kontrolle um das Leonhardi-Museum. Doch trotz zunehmender Behinderungen gelang es den beteiligten Dresdner Künstlern, das 1963 initiierte Projekt bis zum Ende der DDR als Freiraum innerhalb des offiziellen Kunstbetriebes zu erhalten und weiterzuentwickeln.

Das Ziel der Arbeit ist zunächst die möglichst vollständige Dokumentation der über einhundert Ausstellungen und Aktionen, die von 1963 bis 1990 im großen Saal des Leonhardi-Museums stattgefunden haben. Diese Dokumentation soll zum einen den Grundstein für ein Archiv im Leonhardi-Museum legen und zum anderen einen konkreten Beitrag zur differenzierten Aufarbeitung von Kunst in der DDR leisten.

Das Forschungsinteresse gilt zudem der Erfassung der beteiligten Künstler und ihrer Arbeitsformen, der Analyse ihres Verhältnisses zur kulturpolitisch geforderten Kunstproduktion sowie der Beschreibung ihrer Vernetzung. Anhand dieser kunstsoziologischen Untersuchungen soll die Bedeutung des Standortes Leonhardi-Museum für die Künstler und für die Entwicklung der regionalen sowie der überregionalen Kunstszene erörtert und beispielhaft aufgezeigt werden, welche Freiräume sich bildende Künstler innerhalb der institutionellen Strukturen in der DDR geschaffen haben.

Der Vergleich mit anderen offiziellen Galerien hinsichtlich Organisationsform und Programmgestaltung soll schließlich den spezifischen Stellenwert des Leonhardi-Museums deutlich machen.

Mythos Leonhardi-Museum

„In das Leonhardi-Museum ging man wie in eine Kirche!", erinnert sich der Maler Peter Herrmann, dessen erste Personalausstellung hier 1976 stattfand.[3] Abgesehen davon, dass die Fassade des Leonhardi-Museums u.a. mit gottesfürchtigen Sprüchen beschrieben ist,[4] bezieht sich diese Metapher Herrmanns wohl vor allem auf die Existenz und Zugehörigkeit zu einer „Sinn- und Glaubensgemeinschaft", den sogenannten Leonhardi-Kreis.[5]

Der Name Leonhardi-Museum geht auf den Landschaftsmaler Eduard Leonhardi zurück. Er hatte in den 1880er Jahren die stillgelegte Hentschel-Mühle im Dresdner Loschwitzgrund zu einem romantischen Gebäudekomplex mit Atelier- und Museumsräumen umbauen lassen.[6] Dabei war im Inneren ein großzügiger 80 qm großer Oberlichtsaal entstanden, und die Fachwerkfassade hatte eine ornamentale Bemalung mit belehrenden und historisierenden Sprüchen erhalten. Als junge Dresdner Künstler 80 Jahre später - die DDR feierte gerade ihren 14. Geburtstag - das halb vergessene Haus als Ausstellungsort wiederbelebten, waren die Sprüche zwar verwittert, aber der große Saal war noch benutzbar. Freilich mussten die neuen „Mieter" bauliche Mängel sowie fehlende Heiz- und Beleuchtungsmöglichkeiten in Kauf nehmen, aber sie verfügten nun über einen „eigenen", gut dimensionierten Raum für zeitgenössische Kunst. (Abb. 1, 2)

In den folgenden Jahrzehnten sollten vor allem Maler, Graphiker und Bildhauer vorgestellt werden, die „Haltungen provozieren, Sehgewohnheiten und Erfahrungen erweitern können", wie es der Künstler Eberhard Göschel formulierte,[7] und „nicht im Sinne des sozialistischen Realismus arbeiten", wie das Ministerium für Staatssicher-

---

[3] Gespräch mit Peter Herrmann am 28. November 2005 in Berlin. Herrmann sei hier stellvertretend für die zahlreichen anderen Künstler zitiert, die diese Kirchen-Metapher ebenfalls benutzten bzw. bei Nachfrage nachhaltig bestätigten. Vgl. auch Kaiser/Petzold 1997, S. 161.

[4] Ein Beispiel: Herrgott verleihe deine Gunst / diesen vier Pfählen. / Draußen Natur, innen Kunst, / wie könnt' es da fehlen?

[5] Karl-Siegbert Rehberg prägte in einem Beitrag zu einer Typologie der DDR-Künstler den Begriff der „Oppositionellen/Dissidenten/Abweichler des Leonhardi-Kreises." (Schweinebraden 1998, S. 217; Vgl. auch Rehberg 1997, S. 274.)

[6] Eduard Leonhardi (1828-1905) hatte in der ehemaligen Mühle eigentlich ein „Tuskulum" für junge Künstler einrichten wollen. Da dieses Projekt aber scheiterte, hat er 1885 ein „Landschaftsmuseum Eduard Leonhardi" eröffnet. Vgl. Matthias Griebel: Von der Hentschelmühle zum Leonhardimuseum; IN: Haßler 1991, S. 26ff.

[7] Mit diesen Worten beschrieb es Eberhard Göschel, von 1976-1979 Leiter der AG Leonhardi-Museum, 1976 in folgendem Zeitungsartikel: Spezielles Profil einer Galerie. Erfolgreiche Ausstellungssaison im Leonhardi-Museum; ST, 25.11.1976.

heit (MfS) beobachtete.[8] Mit der Zeit bildete sich im Leonhardi-Museum eine Gemeinde, die sich ganz im Sinne des lateinischen Wortes ecclesia in ihrer sozialen Struktur, Funktion und Bedeutung je nach der persönlichen und gesamtgesellschaftlichen Entwicklung veränderte, deren Basis jedoch das gemeinsame Interesse an offiziell unerwünschter bildender Kunst blieb.[9]

Es waren aber vor allem die gemeinsamen Feste, spektakuläre Expositionen wie die „Türen-Ausstellung" und „Frühstück im Freien" sowie die sonntags vormittags(!) stattfindenden Eröffnungen, auf denen kritische Redner wie Diether Schmidt oder freejazzende Maler wie A.R. Penck auftraten, welche den legendären Ruf des Leonhardi-Museums über die Stadt- und Staatsgrenze hinaus begründeten. Und schließlich trugen auch die durch das MfS veranlassten Verbote und Schließungen zur nachhaltigen Mythisierung bei, die bis heute in den Erinnerungen der Zeitzeugen anhält und die Initialzündung für diese Arbeit war.

1.2 Quellenlage

Im Leonhardi-Museum existiert bisher kein Archiv für den Zeitraum 1963-1990.[10] Weder die Künstler der AG noch die „Kooperationspartner" VBK-Dresden und Stadtbezirk Dresden-Ost haben die Ausstellungen und Aktionen im großen Saal des Hauses in ihrer Gesamtheit dokumentiert oder ihre Druckerzeugnisse etc. archiviert.[11]

---

[8] Das MfS, das die Überwachung von Kultur und Kirche in einer Hauptabteilung, der „HA XX", bündelte, vermerkte im September 1976, dass die AG Leonhardi-Museum „beim VBK einen Ausstellungsplan für 1977 vorgelegt hat, aus dem hervorgeht, daß sie erneut solche Künstler vorstellen will, die nicht im Sinne des sozialistischen Realismus arbeiten." (Eberhard Göschel; Katalog, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1994, S. 93.)

[9] Ausgehend vom lateinischen Begriff ecclesia (Volksversammlung, Gemeinde) ist Kirche eine „in ihrer sozialen Struktur, Funktion und Bedeutung je nach der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung sich verändernde Gemeinschaft der Gläubigen der christlichen Religion bzw. einer ihrer Verzweigungen." (Lexikon der Kunst, Band II, Leipzig 1987-1994.)

[10] Zu Leben und Werk Eduard Leonhardis liegt ein Werkverzeichnis vor: Angelika Weißbach, Werkverzeichnis Eduard Leonhardi, Dresden 1998. Das Ausstellungsgeschehen seit 1991 wird archiviert und ist für den Zeitraum 1991-2002 auch dokumentiert: Galerie Dresden 2004.

[11] Günter Tiedeken, der erste Leiter der AG Leonhardi-Museum, hat die Ausstellungen der frühen sechziger Jahre privat dokumentiert. 1978 haben die Kunsthistoriker Gabriele Muschter und Bernd Rosner im Auftrag des Sekretariates für Kunstausstellungen des Bezirkes Dresden eine interne Dokumentation der Ausstellungen bis 1977 zusammengestellt. Ab 1986 hat Helga Flach, die Leiterin der 1981 im Haus gegründeten Galerie der Volkskunst, neben den Faltblättern und Plakaten ihrer Volkskunst-Ausstellungen auch die Druckerzeugnisse der Expositionen im großen Saal gesammelt.

Der erste Schritt musste also darin bestehen, das originäre Quellenmaterial in öffentlichen Archiven und Bibliotheken sowie in privaten Sammlungen zu lokalisieren und zusammenzustellen. Eine Aufzählung der Fundstellen soll an dieser Stelle verdeutlichen, dass ein grundlegendes Problem bei der Archivierung von DDR-Dokumenten in ihrer Verstreuung liegt: Stadtarchiv Dresden, Staatsarchiv Dresden, Archiv des Stadtmuseums Dresden, Archiv des Verbandes Bildender Künstler der DDR Berlin, Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin; Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden, Kunstbibliothek Dresden, Bibliothek des Deutschen Historischen Museums Berlin; Kupferstichkabinett Dresden, Sondersammlung Graphik der SLUB, Plakatsammlung der Kunstbibliothek Berlin; private Archive von Künstlern, Kunstwissenschaftlern, Galeristen und Journalisten in Sachsen, Berlin und Brandenburg.[12]

Da nicht nur das Format, sondern auch Umfang und Inhalt der Faltblätter und kleinen Kataloge der Ausstellungen im Leonhardi-Museum sehr knapp ausfallen, wurden neben den selten überlieferten Eröffnungsreden, den meist original-graphischen Plakaten und den überwiegend privaten Ausstellungsfotos vor allem auch Rezensionen in Dresdner Tageszeitungen und überregionalen Zeitschriften als wesentliche Quellen in die Arbeit einbezogen. Zusätzlich wurden administrative Unterlagen wie Protokolle oder Vereinbarungen bezüglich der Zusammenarbeit von AG, VBK und Stadtbezirk Dresden berücksichtigt.

Für die Zeitgeschichtsforschung stellen die Erinnerungen von Zeitzeugen eine zentrale Quelle dar. Als Zeitzeugen wurden in der Mehrheit Künstler, aber vereinzelt auch Kunstwissenschaftler und Journalisten befragt, die unmittelbar mit dem Ausstellungsgeschehen im Leonhardi-Museum verbunden waren.

Die Auswahl konzentrierte sich auf Künstler, die als AG-Mitglieder maßgeblich an der Konzeption und Organisation der Ausstellungen beteiligt waren. Das Auswahlkriterium für die Kunstwissenschaftler und Journalisten bestand darin, dass sie die Arbeit der AG über einen längeren Zeitraum begleitet haben.

---

[12] Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass die Akten und Dokumente zahlreicher Institutionen nicht archiviert und damit schwer oder gar nicht zugänglich sind.

Die persönlichen Gespräche wurden mit dem Ziel geführt, das Ausstellungsgeschehen im Leonhardi-Museum so detailliert wie möglich zu rekonstruieren. Die dabei gewonnenen Informationen wurden in Gesprächsnotizen festgehalten und bildeten die Grundlage für weiterführende Recherchen oder dienten zur Verifikation von Vermutungen.[13]

Als weitere, mittlerweile anerkannte zeitgeschichtliche Quelle wurden auch die Akten des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) in das Quellenstudium einbezogen.[14]

In der 1969 im MfS eingerichteten Abteilung XX/7 zur Überwachung von Kultur und Medien, deren geheimdienstliche Aktivitäten auf Personen und nicht auf Institutionen ausgerichtet waren, existierten etwa ab 1977 zu einzelnen Künstlern des Leonhardi-Kreises Operative Vorgänge (OV) bzw. Operative Personenkontrollen (OPK). Da aber nicht nur von den Bespitzelten, sondern ebenso von den Spitzeln im MfS Personenakten angelegt wurden, kann man in der Akte eines inoffiziellen Mitarbeiters (IM) unter Umständen auch eine Serie von Berichten zu einzelnen Institutionen finden.[15]

Zum Leonhardi-Museum fand sich umfangreiches Material in der IM-Akte „Ute Richter".[16] Ute Richter alias Ursula Rimkus arbeitete als Aufsichtskraft im Leonhardi-Museum und berichtete dem MfS über die Aktivitäten, die in den Jahren 1978 bis 1982 im Leonhardi-Museum stattfanden.[17] Auf ein bis zwei Seiten beschrieb sie die einzelnen Ausstellungen, wobei ein Großteil ihres Interesses den Personen galt, welche die jeweiligen Eröffnungen besuchten. Zu den ausstellenden Künstlern wurden

---

[13] Zusätzlich stellte mir Karl-Siegbert Rehberg, Prof. für Soziologie der TU Dresden, aus dem unveröffentlichten Material seines Forschungsprojektes „Künstler und Künste in einem gesellschaftlichen Umbruch" die Interviews zur Verfügung, in denen sich die von ihm 1995 befragten Künstler zum Leonhardi-Museum äußern.

[14] Die Diskussion zum Quellenwert der Unterlagen des MfS ist in der 1995 von Klaus-Dietmar Henke und Roger Engelmann herausgegebenen Publikation „Aktenlage. Die Bedeutung der Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes für die Zeitgeschichtsforschung" dokumentiert und dahingehend zusammengefasst, dass die MfS-Akten wie alle „Unterlagen von politischen Polizeien für bestimmte historische Perioden und Themen zentrale Quellen sind." (Engelmann/Henke 1995, S. 9.)

[15] In einer sogenannten „IM-Akte" wurden nicht nur alle Berichte, die der IM verfasst hatte, sondern auch Daten zu seiner Person etc. zusammengefügt.

[16] Dank dieser „Fundgrube" blieb es der Autorin erspart, auf die persönlichen Akten der einzelnen Künstler zurückgreifen zu müssen. Allerdings wurden auch veröffentlichte Auszüge aus den Akten einzelner Künstler, z.B. von Eberhard Göschel und Ralf Kerbach, berücksichtigt.

[17] Ursula Rimkus, geb. 1941, war gelernte Kunsterzieherin und neben ihrer Arbeit als Galerie-Aufsichtskraft gelegentlich journalistisch tätig. Für das MfS arbeitete sie von 1978-1983, zunächst unter dem Decknamen „Ute Richter", später als „Karin Riedel". Vgl. BStU BV Dresden, AIM 1576/83.

biographische Angaben vermerkt und einige Exponate aufgeführt. Seltener wurden diese genauer beschrieben und hinsichtlich ihrer kulturpolitischen Bedeutung gewertet.

Im Zuge der vom MfS formulierten „Kampfplanaufgabe Leonhardi-Museum” wurde ab 1981 ein weiterer IM für das Leonhardi-Museum eingesetzt: „Karl Hofer”. Diesen Decknamen hatte Kurt Weber, seit 1978 erster Bezirkssekretär des VBK Dresden, für seine inoffizielle Mitarbeit beim MfS gewählt. Weber wurde in seiner Funktion als Verbandssekretär vom MfS vor allem für die aktive operative Einflussnahme auf die Künstler des Leonhardi-Kreises eingesetzt.[18]

Der Inhalt der zum Teil schwer lesbaren[19] bzw. stellenweise geschwärzten MfS-Akten wurde nur im Zusammenhang mit den Verboten und langfristigen Schließungen direkt in die Untersuchung einbezogen. Bezüglich einzelner Ausstellungen dienten die IM-Informationen zum Vergleich mit anderen Quellen, gegebenenfalls auch als „illustrative” Zitate.

In Einzelfällen konnten sich Zeitzeugen anhand in den Akten beschriebener Sachverhalte auch wieder an Details und Ereignisse erinnern, die längst vergessen schienen.

1.3 Forschungsstand

Zum Leonhardi-Museum liegt bisher keine wissenschaftliche Untersuchung vor. Eine Informationsbroschüre aus dem Jahre 1988 sowie ein 1990 erschienener zweiseitiger Aufsatz von Bernd Rosner eignen sich lediglich als Einstieg in das Thema: In der vom Rat des Stadtbezirkes Dresden Ost herausgegebenen Broschüre mit dem Titel „Das Leonhardi-Museum in Dresden-Loschwitz” werden neben der Biographie Eduard Leonhardis und der Historie des Hauses auch die Ausstellungen der *Galerie der Volkskunst* und die „Ausstellungen von Mitgliedern des VBK seit 1963” im Überblick mit je einem kurzen Text und einzelnen Fotografien dargestellt.[20] Bernd Rosners Auf-

---

[18] Kurt Weber, geb. 1928, war als diplomierter Kulturwissenschaftler von 1968-1978 politischer Mitarbeiter der SED-Bezirksleitung Dresden im Bereich Bildende Kunst, bevor er 1978 als 1. Bezirkssekretär des VBK Dresden eingesetzt wurde und sich im Januar 1981 als IM „Karl Hofer” verpflichtete. Vgl. BStU BV Dresden, AIM 464/90.

[19] Viele der per Hand oder auf der Schreibmaschine geschriebenen Berichte sind durch mehrfaches Kopieren bzw. durch fotografische Rückvergrößerung schwer bzw. teilweise gar nicht mehr lesbar.

[20] Vgl. S. 288 dieser Arbeit.

satz erschien 1990 in dem Band „Kunst in der DDR” und vermittelt trotz seiner Kürze einen Eindruck von der Vielfalt des Ausstellungsgeschehens im Leonhardi-Museum der Jahre 1963-1989.[21]

In Überblicks-Publikationen wie „Boheme und Diktatur in der DDR” (Kaiser/Petzold 1997) oder „Klopfzeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland” (Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2002) sind einzelne Ausstellungen des Leonhardi-Museums aufgenommen. Dabei handelt es sich hauptsächlich um die beiden Gruppenausstellungen „Dezennien Teil I” (Türen-Ausstellung) und „Frühstück im Freien”, aufgrund derer das Leonhardi-Museum als „rebellisches Kunstquartier” eingestuft wird, ohne jedoch darauf zu verweisen, dass es sich bei diesem Ausstellungsort nicht um einen autonomen, sondern um einen institutionell verankerten Kunstraum handelte.[22]

Zum Ausstellungsgeschehen in anderen offiziellen Galerien in der DDR sind bisher ausschließlich Dokumentationen einzelner Kunsträume erschienen. Die Dresdner Galerien *Kunst der Zeit*, *Comenius, Mitte* und *Nord* haben bereits vor 1989, meist anlässlich eines Jubiläums, Dokumentationen herausgegeben.[23] Einen Einblick in die Galerien-Vielfalt auf dem gesamten Gebiet der DDR geben die von Günter Feist und Eckhart Gillen zusammengestellte Dokumentation zur Kunst- und Kulturpolitik der DDR „Kunstkombinat DDR” sowie die von Eckhart Gillen und Rainer Haarmann 1990 herausgegebene Publikation „Kunst in der DDR”.[24]

In den letzten Jahren erschienen u.a. Dokumentationen der Karl-Marx-Städter Galerien *Oben* und *Clara Mosch* sowie der Berliner Einrichtungen *Galerie am Prater* und

---

[21] Bernd Rosner: Das Leonhardi-Museum; IN: Haarmann/Gillen 1990, S. 291-292. Dieser Aufsatz bildet auch die Grundlage für den Eintrag im „Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR” im Ausstellungskatalog „Kunst in der DDR”. (Blume/März 2003, S. 326.)

[22] Vgl. Kaiser/Petzold 1997; S. 163. Vgl. auch Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2003, S. 106. In diesem Katalog wird außerdem die Ausstellung Schleime/Kerbach/Smy/Sandner, die 1981 nach einem Brücke-Gedächtnissommer im Leonhardi-Museum stattgefunden hatte, erwähnt. (S. 111, 163.)
Die Türen-Ausstellung ist weiterhin Thema in Paul Kaisers Artikel “Brennende Türen, verbotene Feste” (IN: Geschichtsverein 2005, S. 64-65.) und in Karl-Siebert Rehbergs Aufsatz “Verkörperungs-Konkurrenzen.” (IN: Janecke 2004, S. 146-150.)

[23] Vgl. Kap. 11.3.2. dieser Arbeit.

[24] Diese beiden Publikationen gehören als Ausgangspunkte für die Beschäftigung mit Kunst in der DDR nach wie vor zu den profundesten Quellen. In „Kunst in der DDR” werden mehrere offizielle Galerien vorgestellt, und im Anhang befindet sich auch ein Verzeichnis der 1990 noch existierenden Galerien. (Haarmann/Gillen 1990.)

Studio bildende Kunst. Zur Geschichte der Dresdner *Galerie Mitte* gab Karin Weber 2004 eine Chronik heraus.[25]

Eine Untersuchung, in welcher die Position einer offiziellen Galerie innerhalb des Kunstbetriebes der DDR analysiert wird bzw. in welcher institutionelle Kunsträume der DDR miteinander verglichen werden, liegt bislang nicht vor.

Auch die zum Teil unveröffentlichten Materialien zu Galerien in der DDR der Soziologen Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg (Technische Universität Dresden) und Prof. Dr. Bernd Lindner (Zeitgeschichtliches Forum Leipzig) konnten für die Untersuchung genutzt werden. Rehberg, der an zahlreichen Veröffentlichungen zur Auftragskunst in der DDR beteiligt ist, hat im Rahmen seines Forschungsprojektes „Künstler und Künste in einem gesellschaftlichen Umbruch am Beispiel Dresdens" in den Jahren 1993 und 1994 fast 50 Galerien in Galerieberichten erfasst. (Galerie Dresden 1995) Lindner, dessen Habilitationsschrift 1998 unter dem Titel „Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995" veröffentlicht wurde, verfügt u.a. über eine 1992 erstellte Studie über „Die Entwicklung der Besucherzahlen in den Galerien Dresdens seit 1989". (Müller/Richter 1992)

Eine komplexe Beschreibung der bildenden Kunst in Dresden nach 1949 liegt bislang nicht vor. Da zumindest für das 20. Jahrhundert „die Kunstgeschichte dieser Stadt ein Desiderat ist", stellten Wulf Kirsten und Hans-Peter Lühr in ihrer 2005 erschienenen Anthologie „Künstler in Dresden im 20. Jahrhundert", der aktuellsten Veröffentlichung zum Thema, insgesamt 87 Dresdner Künstler in literarischen Porträts, Skizzen und Miniaturen vor.[26]

Bereits 1984 hatte Gert Claußnitzer in der Reihe „Welt der Kunst" einen schmalen Band mit dem Titel „Künstler in Dresden" publiziert, der nach einem einleitenden Text jedoch ausschließlich Werk-Abbildungen beinhaltet (Claußnitzer 1984).

Mehrere Autoren befassten sich unter ausgewählten Aspekten mit Kunst in Dresden, wie z.B. „Dresdner Kunst und 100 Jahre Kunstakademie" (Peres/Schmidt 1997), „Körperbilder-Menschenbilder" (Walther 1994) oder „Plastik in Dresden 1945-1984" (Dresden 1985).

---

[25] Vgl. Kap. 11.3.2. dieser Arbeit.
[26] Kirsten/Lühr 2005, S. 7.

Auch die „Dresdner Hefte” leisten in ihren Ausgaben über die sechziger und siebziger Jahre einen wertvollen Beitrag zur Aufarbeitung der Dresdner Kunstszene (Geschichtsverein 1992, 2005).[27]

Monographien und Ausstellungskataloge einzelner Dresdner Künstler sind dafür reichlich vorhanden, wobei vor allem die seit 1990 erschienenen Publikationen auch recht umfangreich sind. Bezüglich der Künstler, die im Leonhardi-Museum ausgestellt haben, wurden sowohl die zeitnah zum Ausstellungszeitraum erschienenen Publikationen als auch aktuelle Veröffentlichungen in die Untersuchung einbezogen. Wenn keine Einzelpublikationen vorlagen, wurden Artikel bzw. Aufsätze aus Katalogen und Zeitschriften verwendet.

1.4 Vorgehensweise

Ausgehend von der Tatsache, dass das Leonhardi-Museum zunächst eine Einrichtung des Verbandes Bildender Künstler (VBK) der DDR war und fast alle Künstler, die hier ausgestellt haben, Mitglieder bzw. Kandidaten des Verbandes waren, beginnt die Arbeit mit einem Kapitel über den Künstlerverband. In einem Überblick über die Geschichte des 1950 gegründeten VBK wird gezeigt, dass der Verband nicht nur das wichtigste institutionelle Organ der bildenden Kunst in der DDR war, sondern als nachgeordnete Einrichtung der SED-Parteiführung auch das wesentliche Instrument der sozialistischen Kulturpolitik darstellte: Nichts konnte die Künstler der DDR „so nachhaltig nivellieren wie ihre eigene Organisation.”[28]

Für den Hauptteil der Arbeit wird eine chronologische Gliederungsform in Jahrzehnten gewählt. Dabei korrespondieren die Kapitel über die 1960er, 1970er und 1980er Jahre mit den Ausstellungsperioden im Leonhardi-Museum, welche sich durch personelle Wechsel in der AG bzw. durch die Schließungen ergaben. Innerhalb dieser Kapitel wird eine einheitliche Strukturierung vorgenommen, die sich jeweils aus den folgenden Unter-Kapiteln zusammensetzt.

---

[27] Außerdem gelang es Marita Marx in der 2004 von der Ostsächsischen Sparkasse Dresden herausgegebenen Publikation „Kunstbilanz” anhand einhundert für die Sammlung der Stadtsparkasse Dresden angekaufter Werke, einen Überblick über die neuere Dresdner Kunst zu geben. (Marx 2004)

[28] Hannes Schweger: Sozialistische Künstlerorganisation. Akademie und Künstlerverband im Herrschaftssystem der DDR; IN: Offner/Schroeder 2000, S. 130, 147.

Im ersten Unter-Kapitel werden wegweisende kunstpolitische Entscheidungen, die in Form von Programmen, Richtlinien, Maßnahmen etc. auf Parteitagen, VBK-Kongressen und ähnlichen politischen Veranstaltungen verabschiedet wurden, hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf das offizielle Ausstellungsgeschehen in der DDR analysiert. Dabei sind die zentralen Kunstausstellungen von besonderem Interesse, da sie nicht nur ein Zeugnis der Kunstpolitik des jeweiligen Zeitraumes, sondern auch ein Gradmesser für den realen Spielraum bildender Kunst in der DDR waren. Wichtige überregionale Themen-Ausstellungen werden ebenfalls in die Betrachtung einbezogen.

Im zweiten Unter-Kapitel werden ausgewählte Galerien und Ausstellungsprojekte in den DDR-Kunstzentren Berlin, Leipzig und Karl-Marx-Stadt vorgestellt, in denen Kunstwissenschaftler und Künstler institutionelle Strukturen nutzten, um die Grenzen des verordneten Rahmens „zum Eigen/Sinn hin" zu öffnen.[29] Dabei wurden vor allem solche Vorhaben ausgewählt, die für nachfolgende Projekte eine Modellfunktion erfüllten.

Das dritte Unter-Kapitel konzentriert sich auf Dresden, das nicht nur als Austragungsort der zentralen Kunstausstellungen für die Kunstentwicklung in der DDR von Bedeutung war. Auch in Dresden werden jene offiziellen Galerien beschrieben, die durch ein eigenständiges Ausstellungsprofil einen wesentlichen Beitrag zur Vielfalt der Dresdner Kunstszene leisteten, wobei darauf geachtet wurde, verschiedene Galerie-Arten (Genossenschaft bildender Künstler, Kulturbund, Staatlicher Kunsthandel, Stadtbezirk) einzubeziehen. Hinzu kommen wegweisende Ausstellungsprojekte, die von Künstlern und/oder Kunstvermittlern in Privatinitiative in öffentlichen Räumen veranstaltet wurden. Als Bilanz-Veranstaltungen der Kunstpolitik sind auch die Bezirksausstellungen Bestandteil dieses Kapitels.

---

[29] Frank Eckart verweist in Bezug auf die Arbeit von Klaus Werner, dem Leiter der Berliner Galerie Arkade, auf „die häufig undokumentiert gebliebenen Aktivitäten vieler Mitarbeiter staatlich subventionierter Galerien, Museen und Sammlungen, die die Grenzen des verordneten Rahmens zum Eigen/Sinn hin öffneten." (Eckart 1993, S. 24.)

In den Kapiteln zum Leonhardi-Museum werden alle Ausstellungen und Aktionen erfasst, die im jeweiligen Zeitraum im großen Saal des Hauses stattgefunden haben. Zunächst wird auf die institutionelle Zuständigkeit, die räumliche und organisatorische Situation sowie die Zusammensetzung der AG eingegangen. Danach wird in chronologischer Reihenfolge jede einzelne Ausstellung möglichst genau beschrieben, indem zuerst die Künstler mit kurzen biographischen Angaben vorgestellt werden, durch die Beschreibung einiger ausgestellter Werke ein Einblick in ihr Schaffen gegeben wird und anschließend ihre Ausstellungsbeteiligungen aufgeführt werden.[30] Gegebenenfalls wird auf die persönlichen Beziehungen und Verbindungen der Künstler untereinander verwiesen.

Auf die explizite Hervorhebung einzelner Expositionen wird bewusst verzichtet, da eine Gesamtdarstellung des Ausstellungszeitraumes beabsichtigt ist.

Unter dem Stichwort „Public Relations" werden abschließend alle Aktivitäten zusammengefasst, die zur öffentlichen Wahrnehmung des Ausstellungsgeschehens im Leonhardi-Museum beitragen sollten: Öffnungszeiten, Vernissagen, Sonderveranstaltungen; Faltblätter/Kataloge, Einladungen, Plakate und Rezensionen; ebenso werden die Besuchszahlen berücksichtigt.

Der Anhang gliedert sich in drei Teile: In einer Tabelle werden alle Ausstellungen, die von 1963 bis 1990 im Leonhardi-Museum stattgefunden haben bzw. geplant waren und kurzfristig verboten worden sind, mit allen recherchierten Daten und Dokumenten aufgeführt. Ebenfalls werden allgemeine Dokumente und Archivalien zum Leonhardi-Museum sowie die Gespräche, welche die Autorin mit Zeitzeugen geführt hat, aufgelistet.

In einem Künstlerverzeichnis werden alle Künstler erfasst, die im Rahmen einer Personalausstellung und/oder als Beteiligte der wichtigen Gruppenausstellungen im Leonhardi-Museum ausgestellt haben. An Stelle einer Kurzbiographie wird eine aktuelle Veröffentlichung genannt, in der sich ausführliche biographische Informationen finden lassen.

---

[30] Dabei sind nur die Angaben relevant, die sich auf die damalige Situation der Künstler beziehen.

In der Bibliographie werden zunächst jene Faltblätter und Kataloge aufgeführt, die in den Jahren 1960-1989 zu den für die Arbeit relevanten Ausstellungen über DDR-Kunst erschienen sind. Auch alle Veröffentlichungen, die das Ausstellungsgeschehen in einzelnen offiziellen Galerien der DDR dokumentieren, werden separat zusammengefasst. Kataloge von Ausstellungen, die nach 1989 stattgefunden haben, werden in das Literaturverzeichnis integriert.

Die Abbildungen konzentrieren sich auf die Plakate von den Ausstellungen im Leonhardi-Museum. Dabei handelt es sich um originalgraphische Künstlerplakate, welche die Künstler für ihre eigene bzw. für eine Gruppen- oder Themenausstellung entworfen und meist auch selbst gedruckt haben. Die Plakate waren nicht primär als Werbung gedacht, sondern stellten ein künstlerisches Medium dar und waren den in der Ausstellung gezeigten Arbeiten gleichwertig. Dem kreativen Moment blieben Information und Kommunikation untergeordnet: „Der traditionelle Charakter der Werbung blieb hinter der Repräsentation als Kunstwerk deutlich zurück. Die programmatische Betonung der schöpferischen Arbeit erleichterte die Statusaufwertung zum Kunstobjekt."[31] Die Plakate wurden außerdem als preiswerte Originalgraphiken verkauft und auch im Kupferstich-Kabinett in Dresden gesammelt.

Wenn kein Plakat vorliegt, werden wahlweise Gemälde und Graphiken, Einladungen, Faltblätter/Kataloge oder Ausstellungsfotos abgebildet.

[31] Klaus Werner: Das Künstlerplakat. 1870-1977; IN: Berlin 1977. Vgl. auch Frank Eckart: Über die Plakatsammlung; IN: Eckart 1993, S. 34-41.

2 Verband Bildender Künstler der DDR

Eine ausführliche oder gar vollständige Entwicklungsgeschichte des Verbandes Bildender Künstler (VBK) von seiner Gründung 1950 bis zu seiner Auflösung 1990 soll an dieser Stelle nicht geschrieben werden. Vielmehr wird die Grundkonzeption des Verbandes, welche sich während seines 40jährigen Bestehens kaum veränderte, dargestellt, um aufzeigen zu können, dass der VBK kein unabhängiger Interessensverband der bildenden Künstlerinnen und Künstler der DDR, sondern als „verläßlicher Bündnispartner der Arbeiterklasse und ihrer Partei” ein Instrument sozialistischer Kulturpolitik war.[32] Und trotz „einer Zunahme seines Eigengewichtes im Lauf der Jahre ist der VBK der DDR eigentlich immer ein VBK der SED” geblieben.”[33]

Vom Arbeitskreis sozialistischer Künstler zum VBK der DDR

Bereits wenige Monate nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gab es in Deutschland „gezielte Bemühungen, auch das kulturelle Leben wieder in Gang zu bringen und zu institutionalisieren”.[34] In vielen deutschen Städten schlossen sich Künstler in Vereinigungen zusammen, um gemeinsam einen Neuanfang zu wagen. In Berlin, dem ehemaligen kulturellen Zentrum des Landes, gründeten im Spätherbst 1945 Künstler wie Fritz Duda, Paul Schulz-Liebich und Horst Strempel, die ehemals zu den Mitgliedern der Assoziation revolutionärer bildender Künstler (ASSO) zählten, den „Arbeitskreis sozialistischer Künstler”.[35] In Dresden schloss man sich von 1945 bis 1947 zur Künstlergruppe „der ruf”[36] zusammen, im Frühjahr 1947 ging aus dieser Vereinigung „Das Ufer”[37] hervor. Parallel dazu wurde in Halle „Die Fähre”[38] gegrün-

---

[32] Kuhirt 1983 (2), S. 14.
[33] Günter Feist: Künstlergilde VBK; IN: Haarmann/Gillen 1990, S. 52.
[34] Michel Krejsa, Ursel Wolff: Gründungsgeschichte und Organisationsaufbau des VBK; IN: Feist/Gillen/ Vierneisel 1996, S. 835.
[35] Vgl. Jens Semrau: Keine ASSO! Fritz Duda und die „Arbeitsgemeinschaft der in der SED organisierten bildenden Künstler”; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 127ff.
[36] Der Künstlergruppe „der ruf” gehörten u.a. Karl von Appen, Hermann Glöckner, Edmund Kesting und Helmut Schmidt-Kirstein an. Vgl. Dieter Hoffmann: Kunst in Dresden-Die Anfänge 1945; IN: Feist/ Gillen/Vierneisel 1996, S. 255 f. / Wilhelmi 1996, S. 317.
[37] Dem „Ufer” gehörten 35 Künstler an, darunter Erna Lincke und Willy Wolff, die sich zum Ziel gesetzt hatten, ihre Kunst als Aufgabe, als gesellschaftliche Funktion zu verstehen. Vgl. Das Ufer. Gruppe 1947 Dresdner Künstler. Malerei, Graphik, Plastik 1947-52; Katalog, Dresden, 1984. / Wilhelmi 1996, S. 346f./ Artur Dänhardt: Das Ufer-eine Dresdner Künstlergemeinschaft; BK 4/1971, S. 198-200.
[38] Zu dieser Hallenser Künstlergemeinschaft gehörten neben dem Vorsitzenden Fritz Baust u.a. Albert Ebert, Waldemar Grzimek, Karl Erich Müller und Willi Sitte. Vgl. Wilhelmi 1996, S. 124f.

det, und ein Jahr später, 1948, entstanden in Leipzig das „Künstleraktiv 48",[39] in Freiberg „Die Kaue"[40] und in Bautzen der „Arbeitskreis sorbischer bildender Künstler".[41]

Ähnliche regionale Zusammenschlüsse existierten auf dem Gebiet der sowjetischen Besatzungszone auch in Chemnitz, Schwerin, Wismar und Stralsund.

Mit der Gründung der DDR am 7. Oktober 1949 „rückte das Problem der organisierten Zusammenfassung aller bildkünstlerisch Tätigen mit Nachdruck auf die Tagesordnung. Es galt, auch die Kunstschaffenden organisiert in den sozialistischen Aufbau einzubeziehen."[42] Aus diesem Grund wurde im Juni 1950 auf dem vom Kulturbund einberufenem I. Kongress der bildenden Künstler der DDR der „Verband Bildender Künstler Deutschland" (VBKD) gegründet. Die bisher existenten regionalen Künstler-Vereinigungen mussten sich auflösen und in den VBKD übertreten, nur der „Arbeitskreis sorbischer bildender Künstler" konnte als Teilorganisation des Verbandes weiterbestehen. Der Verband war zwar in den Kulturbund integriert, „jedoch gewährte diese Dachorganisation ihm, wie auch dem Deutschen Schriftstellerverband, ein hohes Maß an selbständiger Regulierung und Entscheidung".[43] Diese praktizierte Künstlerselbstverwaltung war vermutlich auch ein Grund dafür, dass der VBKD 1952 „aus dem allzu unverbindlich firmierenden 'Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands' herausgelöst und auf ein Statut verpflichtet wurde, das dem neuen Statut der SED nachempfunden war."[44]

Auf dem II. Kongress des VBKD im Juni 1952 erfolgte dann die „offizielle Konstituierung des VBK's als organisatorisch selbständige Einheit". Der VBKD erhielt eine Satzung[45] und im August des Jahres eine der neuen Verwaltungsstruktur der Republik angepasste organisatorische Struktur mit 15 Bezirksverbänden.

Ab diesem Zeitpunkt war der VBKD zwar eine selbständige Organisation, aber gegenüber dem Zentral-Komitee (ZK) der SED in allen Belangen rechenschaftspflichtig: Der Zentralvorstand des VBKD hatte die Abteilung Kultur des ZK der SED in monatli-

---

[39] Das Künstlerkollektiv, zu dem u.a. Gabriele Meyer-Dennewitz und Heinrich Hinrichs gehörten, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, in Betrieben Kunstausstellungen zu organisieren. Vgl. Wilhelmi 1996, S. 229f.
[40] Mitglieder dieses Künstlerkreises waren u.a. Horst Morgenstern und Gottfried Kohl. Vgl. WD: Freibergs Künstlerkreis „Die Kaue"; BK 4/1949, S. 135.
[41] Der erste Vorsitzende dieses sorbischen Arbeitskreises war Conrad Felixmüller.
[42] Kuhirt 1983 (2), S. 22.
[43] Kuhirt 1983 (2), S. 25.
[44] Hannes Schwenger: Sozialistische Künstlerorganisation IN: Offner/Schroeder 2000, S. 101.
[45] Die „Satzung des VBKD" ist vollständig abgedruckt IN: Kuhirt 1983 (2), S. 106ff.

chen Berichten über „Aktivitäten, Stimmungen und Meinungen, aber auch, wie konkret politischer Einfluss ausgeübt wurde” zu informieren.[46] Indem die Abteilung Kultur des ZK wiederum direkten Einfluss auf die Vorbereitung der Verbandsveranstaltungen nahm, überwachte sie damit sowohl die Besetzung von Führungspositionen als auch die Beschlussfassungen des VBKD.

Die Bezirksorganisationen des VBK stellten, entsprechend der SED-Struktur, die höchsten Organe auf nicht-zentraler Ebene dar. Innerhalb der 15 Bezirksverbände gab es - wie im Berliner Zentralvorstand - jeweils ein Bezirkssekretariat und die spartenspezifischen Sektionen. Große Bezirksorganisationen wie Dresden, Leipzig oder Halle stellten, nach Einschätzung des VBK-Biographen Ullrich Kuhirt, „gut organisierte und planmäßig, initiativvoll arbeitende Kollektive dar” und gediehen „zu leistungsfähigen kunstpolitischen Führungsorganen mit einem hohen Maß an Selbständigkeit.”[47]

Bis 1988 fanden alle drei bis sechs Jahre weitere acht Kongresse statt.[48] Ein Kongress dauerte in der Regel drei Tage und diente der Formulierung von Beschlüssen für die Entwicklung der bildenden Kunst in der DDR und der Wahl des Zentralvorstandes, aus dessen Mitte dann der Vorsitzende gewählt wurde.[49] Während eines jeden Kongresses wurden Grußschreiben des ZK der SED verlesen, in welchen die Erwartungen der Partei an den VBKD genau formuliert waren. Auf dem VI. Kongress, 1970, wurde außerdem eine Namensänderung beschlossen: „In Anbetracht der Entwicklung unseres Verbandes zu einer sozialistischen Organisation der bildenden Künstler der DDR ist es an der Zeit, dies in der Namensgebung des Verbandes zum Ausdruck zu bringen.”[50] Der „VBK Deutschlands” wurde zum „VBK der DDR”.

Und auch das Ende des VBK der DDR wurde auf einem Kongress beschlossen und ging mit dem Ende der DDR einher: Am 10. und 11. April 1990 wurde auf einem au-

---

[46] Joachim Ackermann: Der SED-Parteiapparat und die Bildende Kunst; IN: Offner/Schroeder 2000, S. 17.

[47] Kuhirt 1983 (2), S. 44, 54.

[48] VBK-Kongresse fanden 1950, 1952, 1955, 1959, 1964, 1970, 1974, 1978, 1983, 1988 und 1990 statt; Veranstaltungsort war mit zwei Ausnahmen, 1959 Leipzig und 1974 Karl-Marx-Stadt, Berlin. Vgl. Michael Krejsa, Ursel Wolff: Gründungsgeschichte und Aufbau des VBK; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 840ff.

[49] VBK-Präsidenten: 1950-52 Otto Nagel, 1952-54 Fritz Dähn, 1954 Willi Wolfgramm, 1955-59 Otto Nagel, 1959-64 Walter Arnold, 1964-70 Lea Grundig, 1970-74 Gerhard Bondzin, 1974-88 Willi Sitte, 1988-90 Claus Dietel.

[50] Beschluss über die Änderung des Namens des Verbandes, 28.4.1970; zit. nach Kuhirt 1983 (2), S. 134.

ßerordentlichen Kongress ein Schlußstrich unter die bisherige Geschichte des Verbandes gezogen. Die Debatten „wurden von der spontanen Tendenz zur Ab- und Auflösung aller bisherigen Strukturen, fast aller Arbeitsprinzipien und Ziele des VBK beherrscht”.[51] Für die weitere „Klärung der Organisationsstrukturen” wurde bis zur geplanten Einberufung eines Neugründungskongresses ein Koordinationsausschuss beauftragt. Dieser Neugründung vorauseilend, wurden in mehreren Regionen Landesverbände gegründet. Außerdem entstanden zunehmend wieder Fachverbände, lokale Vereinigungen, Künstlergruppen sowie Kunstvereine.

Mitglieder

Im Jahre 1955, zwei Jahre nach seiner Selbständigkeit, zählte der VBKD etwa 2.700 Mitglieder, die sich in 1.500 Maler und Graphiker, 260 Bildhauer, 550 Gebrauchsgraphiker und 250 Kunsthandwerker aufteilten.[52] 1989, ein Jahr vor seiner Auflösung, verteilte sich die stark angewachsene Anzahl von ca. 6.200 Mitgliedern wie folgt: 1.500 Maler und Graphiker, 400 Bildhauer, 1.600 Formgestalter und Gebrauchsgraphiker, 1.650 Kunsthandwerker, 550 Kunstwissenschaftler, 290 Restauratoren, 180 Bühnenbildner und 90 Karikaturisten.[53]

Diese Auflistung macht deutlich, dass die Anzahl der Maler und Graphiker über die Jahre konstant blieb, die Anzahl der Bildhauer sich knapp verdoppelte, die der Gebrauchsgraphiker fast verdreifachte und die der Kunsthandwerker mehr als versechsfachte. Die neu hinzugekommenen Sektionen Kunstwissenschaft, Restaurierung, Bühnenbild und Karikatur zählten am Ende insgesamt ca. 1.000 Mitglieder.[54]

Um eine Mitgliedschaft im VBK konnten sich akademisch ausgebildete Künstler und Kunstwissenschaftler bewerben, wobei jeder Kunsthochschul-Absolvent automatisch Kandidat wurde. Autodidakten konnten sich mit einer Ausstellung eigener Arbeiten um eine Mitgliedschaft bewerben.

---

[51] Hermann Raum: Die Abschiedsparty. Der außerordentliche Kongress des VBK; IN: Gillen/Haarmann 1990, S. 56. Vgl. auch Barbara Barsch: Anmerkungen zum X. Kongress des VBK der DDR 1988; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 770 ff.
[52] Kuhirt 1983 (2), S. 43.
[53] Vgl. Günter Feist: Künstlergilde VBK, IN: Gillen/Haarmann 1990, S. 49.
[54] Zum Beispiel waren die Sektionen Kunstwissenschaft 1959 und Restaurierung 1966 hinzugekommen.

Alle Bewerber bekamen zwei Mentoren an die Seite gestellt - meist ältere VBK-Mitglieder, die in der Regel von den Kandidaten selbst ausgewählt wurden. Nach einer dreijährigen Kandidatenzeit entschied dann die entsprechende örtliche oder die zentrale Sektionsleitung des Verbandes per Abstimmung über eine Vollmitgliedschaft.

Als VBK-Mitglied erhielt man vom VBK eine Steuernummer, welche die Grundlage für eine freiberufliche künstlerische Tätigkeit darstellte. Der Verband entschied außerdem über die Förderung und Vergabe von Stipendien und Preisen, die Verteilung öffentlicher Aufträge und die Teilnahme an offiziellen Ausstellungen. Zwar hatten VBK-Mitglieder auch Anspruch auf Reisepässe, Devisenkonten und Subventionen, doch konnten von diesen Privilegien nur wenige Künstler profitieren.

Durch die Möglichkeit der Nichtzulassung von Bewerbern oder durch den Ausschluss von Mitgliedern besaß der VBK ein äußerst wirksames Machtinstrument und Druckmittel, um die Künstler unter Kontrolle zu halten: Ohne Mitglied im VBK zu sein, konnte ein bildender Künstler in der DDR also weder seine Werke offiziell ausstellen oder verkaufen noch öffentliche Aufträge erhalten.

Ausstellungswesen

Die Hauptaufgabe des VBKD bestand seit Anfang der 1950er Jahre darin, „das Ausstellungswesen in geordnete Bahnen” zu lenken.[55] Den elementarsten Schritt in diesem Zusammenhang stellte die Tatsache dar, dass sich der Verband 1952 als Organisator und Veranstalter der zentralen „Deutschen Kunstausstellungen” in Dresden selbst eingesetzt hatte.

Während die (1.) „Allgemeine Deutsche Kunstausstellung” 1946 „noch relativ unbeeinflußt von Politik und Partei” als ein Versuch organisiert worden war, an die Vorkriegstraditionen der deutschen Kunst anzuknüpfen,[56] und die „2. Deutsche Kunstausstellung” 1949 noch von namhaften älteren Künstlern bestimmt war, und „direkte politische Themen hauptsächlich in dem Gebiet der Graphik zu finden waren”,[57] hatte mit der „III. Deutschen Kunstausstellung” 1953 eine deutliche Intervention der Partei über den VBKD begonnen.

---

[55] Kuhirt 1983 (2), S. 30.
[56] Halbdreher 1995, S. 27.
[57] Halbdreher 1995, S. 56.

Der VBKD hat nach seinem II. Kongress 1952 in einem Manifest alle Künstler in Deutschland dazu aufgerufen, sich an der III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden zu beteiligen.[58] In Richtlinien wurden die Künstler aufgefordert, „Werke einer gegenständlichen, wirklichkeitsnahen, lebensbejahenden Kunst" zu schaffen.[59] Eine Jury, zu der auch Fritz Dähn, der Vorsitzende des VBKD gehörte, wählte schließlich Arbeiten aus, die „in irgendeiner Form ideologisch-politischen Inhalt hatten".[60]

Die folgenden Kunstausstellungen fanden, genau wie die Kongresse des VBK, alle vier bis fünf Jahre nach einem gleichbleibenden Prozedere statt.[61] Auf dem jeweiligen Kongress des VBK wurde zuerst die gerade beendete Kunstausstellung ausgewertet, und anschließend wurden die Richtlinien für die kommende Ausstellung beschlossen: „Jede Rechenschaftsausstellung wurde durch eine ausführliche richtunggebende Konzeption" vorbereitet.[62] Nun hatten die bildenden Künstler ca. drei Jahre Zeit, diese Vorgaben umzusetzen, ihren „Arbeitsstand" im Vorfeld auf den jeweiligen Bezirksausstellungen zu präsentieren[63] und ihre Ergebnisse schließlich der Jury vorzulegen. Die „Deutschen Kunstausstellungen" entwickelten sich unter der Regie des VBKD zu den größten und wichtigsten offiziellen „Leistungsschauen" der Kunst in der DDR.

Von 1950 bis 1965 betrieb der VBKD außerdem in Berlin (Unter den Linden) die Galerie *Bild der Zeit*, ab 1957 *Pavillon der Kunst*, als ständige Ausstellungsstätte. Seit 1965 veranstaltete der Verband die internationale Ausstellungsreihe „INTERGRAFIK"[64] sowie die Ostsee-Biennalen[65] und organisierte überregionale Themen-Ausstellungen.

---

[58] „Manifest an die deutsche Künstlerschaft" IN: Kuhirt 1983 (2), S. 108f.
[59] Halbdreher 1995, S. 71.
[60] Halbdreher 1995, S. 86.
[61] 1972, analog zum Namenswechsel des VBK, wurde aus der Deutschen Kunstausstellung die Kunstausstellung der DDR.
[62] Kuhirt 1983 (2), S. 50.
[63] Im Jahr vor der jeweiligen „Deutschen Kunstausstellung" fanden in den 15 Bezirken der DDR Bezirks-Ausstellungen statt, welche die Künstler der Region vorstellten und Basis für die Entscheidungen der Jury der großen Kunstausstellungen darstellten.
[64] Die INTERGRAFIK-Ausstellungen sollten speziell auf dem Gebiet der Graphik ein internationales Forum zum Leistungsvergleich und Erfahrungsaustausch schaffen. Nach 1965 fanden 1967,1970, 1973, 1976, 1980, 1984, 1987 und 1990 weitere Ausstellungen im Alten Museum bzw. in den Ausstellungshallen am Fernsehturm in Berlin statt.
[65] Seit 1965 fand alle zwei Jahre eine „Biennale der Ostseeländer" in Rostock statt. Diese gemeinsame Ausstellung von Künstlern aus den Anrainerstaaten Dänemark, Finnland, Norwegen, Polen, Schweden, Sowjetunion, BRD und DDR sollte die Internationalität der DDR unterstreichen.

Zeitschrift „Bildende Kunst”

Parallel zur „Übernahme” der zentralen Kunstausstellungen wurde der VBKD 1953 auch Herausgeber der Monats-Zeitschrift „Bildende Kunst”, welche seit 1954 im Henschel-Verlag Berlin erschien und sich - ohne Konkurrenz - zur führenden Kunst-Zeitschrift der DDR entwickelte. [66] Der erste Chefredakteur dieses Verbandsorganes war Cay Brockdorff, 1955 übernahm Herbert Sandberg die Leitung, bis er im Juni 1957 übergangsweise von Horst Jähner abgelöst wurde.[67] Dann begann die Ära von Ullrich Kuhirt, in dessen Amtszeit sich S.H. Begenau (1959-1964), Jutta Schmidt (1964-1972), Peter Michel (1975-1987) und Bernd Rosner (1987-1990) als leitende Redakteure ablösten.[68]

In der „Bildenden Kunst” wurden nationale und internationale - vorwiegend sowjetische - Künstler und Kunstentwicklungen vorgestellt, kulturpolitische Debatten geführt, Konzeptionen für die Kunstausstellungen abgedruckt, Aufrufe veröffentlicht, Ausstellungen rezensiert, Probleme diskutiert. Diskussionen zu bestimmten Themen konnten sich auch über mehrere Hefte hinziehen, wie beispielsweise zu den Themen „Picasso” (1955), „Realismus und Modernismus” (1956), „Mensch - Technik” (1965) oder „Aktionskunst” (1982). Im September 1982 erschien außerdem das Sonderheft „30 Jahre VBK der DDR”.

---

[66] Nachdem von 1946 bis 1949 bereits eine Zeitschrift „bildende kunst” in Dresden erschienen war, gaben im Januar 1953 die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten und der VBKD das „erste” Heft der „Bildenden Kunst” im Dresdner Verlag der Kunst heraus. Als die Staatliche Kunstkommission ein Jahr später im Ministeriums für Kultur der DDR aufging, wurde der VBKD im Januar 1954 alleiniger Herausgeber. Seit Januar 1956 erschien die Bildende Kunst nicht mehr wie bisher alle zwei Monate, sondern monatlich.

[67] Den Grund seiner Absetzung formulierte Irene Heller, Mitarbeiterin des ZK der SED, in ihrem Artikel „Wie erfüllt die Zeitschrift Bildende Kunst ihre Aufgabe?”: Die Bildende Kunst negiert den „Kampf zwischen Arbeiterklasse und Bourgeoisie, zwischen Kapitalismus und Sozialismus. Die zwischen diesen beiden Kräften bestehenden tiefen Widersprüche wurden bagatellisiert, sie wurden mehr verhüllt als aufgedeckt. [...] Die Verhüllung der Fronten wird am deutlichsten in den Artikeln des bisherigen Chefredakteurs, Gen. Herbert Sandberg, selbst.” (BK, 7/1957; zit. nach Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 34.)

[68] Von 1991 bis 1999 gaben Matthias Flügge und Michael Freitag als Nachfolger der „Bildenden Kunst” die „neue bildende kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik” heraus.

3 Einbahnstraße Bitterfelder Weg

3.1 Vorbemerkung

Aus kulturpolitischer Sicht hatten die 1960er Jahre in der DDR bereits 1959 begonnen, als SED und VBKD auf der „1. Bitterfelder Konferenz" die Richtlinien für die Entwicklung der bildenden Kunst des kommenden Jahrzehnts festgelegt hatten. In diesem Zusammenhang wird zunächst dargestellt, wie die offizielle Malerei, Graphik und Plastik der sechziger Jahre von der „Größe und Grenze des Bitterfelder Weges" [69] bestimmt wurde, und erst gegen Ende des Jahrzehnts eine Annäherung an kunsthistorische Traditionen einsetzte.

Obwohl Partei und Künstlerverband besonders an die erste Künstlergeneration, die ihre Ausbildung ausschließlich in der DDR erhalten hatte, große Ansprüche bezüglich der Durchsetzung ihrer Vorstellungen von sozialistischer Kunst stellten, ließ sich eine Reihe junger Künstler das Recht auf schöpferische Eigenverantwortlichkeit nicht absprechen. Unterstützung fanden diese jungen Künstler u.a. bei dem Bildhauer Fritz Cremer, der in seiner Funktion als Sekretär der Sektion Bildende Kunst der Akademie der Künste (AdK) nicht nur die Gründung der Künstler-Selbsthilfe-*Galerie konkret* befürwortete, sondern 1961/62 auch eine erste überregionale Ausstellung junger Kunst in der AdK in Berlin organisierte.

Nach den beiden genannten temporären Projekten wird das *Kunstkabinett* am Institut für Lehrerweiterbildung in Berlin-Weißensee vorgestellt. 1962 von dem Kunstwissenschaftler und -kritiker Lothar Lang gegründet, entwickelte es sich in den sechziger Jahren zu einem der wichtigsten offiziellen Ausstellungsorte für junge Maler und Graphiker sowie für die älteren Künstler, die andernorts in der DDR kein Forum hatten.

In Dresden war es zunächst die Galerie *Kunst der Zeit*, welche als Einrichtung der Verkaufsgenossenschaft Bildender Künstler Dresden, Künstlern, meist Genossenschaftsmitgliedern, ab 1960 kleine Personalausstellungen ermöglichte. Das Ausstellungsgeschehen dieser Galerie wird ebenso dargestellt wie das Ausstellungsereignis, das der junge Maler-Autodidakt Peter Herrmann im März 1965 in Eigeninitiative im Puschkinhaus, dem Sitz der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft,

---

[69] Lang 1986, S. 70.

veranstaltete. Auf städtischer Ebene organisierte der Bezirksverband Dresden des VBKD in den 1960er Jahren vier Bezirksausstellungen. In einem Überblick wird verdeutlicht, dass je nach Zusammensetzung der Jury und aktuellem politischen Anlass jede der vier Expositionen ihren eigenen Charakter hatte, wobei die 4. und 6. Bezirksausstellung zur Vorbereitung und Vorauswahl für die Fünfte bzw. VI. Deutsche Kunstausstellung dienten.

Abseits der zentralen Dresdner Kunsteinrichtungen, auf der Grundstraße in Dresden-Loschwitz, liegt das Leonhardi-Museum, in welchem junge Künstler ab 1963 Ausstellungen zeitgenössischer Kunst organisierten. Nach einer Einführung in die besondere räumliche und strukturelle Situation der „Halbjahres-Galerie” Leonhardi-Museum werden die Ausstellungen, die bis 1970 im großen Saal des Hauses stattfanden, innerhalb folgender Gruppierungen chronologisch beschrieben: Integration der älteren Künstlergeneration; Kunsthistorisches Erbe; Künstler eines Jahrganges (Dresden, Berlin & Bezirk Rostock, Indien); Thematische Ausstellungen; Im Auftrag des VBKD.

3.2 Kulturpolitik und überregionale Kunstausstellungen in den 1960er Jahren

Ausgangspunkt des „Bitterfelder Weges” war die 1. Bitterfelder Konferenz, welche am 24./25. April 1959 im Kultursaal des VEB Elektrochemisches Kombinat Bitterfeld stattfand. Unter dem Motto „Greif zur Feder Kumpel! Die sozialistische Produktion braucht dich!” war sie ursprünglich als Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlages Halle/Saale geplant.[70] Indem Walter Ulbricht, 1. Sekretär des ZK der SED, den Komplex „Grundaufgaben der sozialistischen deutschen Nationalkultur” hinzufügen ließ, wurde sie auch für die bildenden Künstler der DDR relevant.

Ulbricht forderte die Künstler auf, ihre Ateliers zu verlassen und das Werden des Sozialismus an seinen Quellen - in den sozialistischen Betrieben - zu studieren, um dadurch Anregungen für die eigene schöpferische Arbeit zu erhalten.[71] Diese Hauptforderung war „auf die Veränderung der Lebensweise der Kunstschaffenden gerichtet, auf ihre enge Verbindung mit der Arbeit und dem Leben der Werktätigen in Stadt und

[70] Ursprünglich sollten Autoren des Mitteldeutschen Verlages mit Mitgliedern der Bitterfelder Brigade „Nikolai Mamai” diskutieren.
[71] Vgl. Fragen der Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kunst. Rede Walter Ulbrichts vor Schriftstellern, Brigaden der sozialistischen Arbeit und Kulturschaffenden in Bitterfeld; ND, 15.5.1959.

Land”.[72] Auch die Werktätigen wurden aufgefordert, sich aktiv am kulturellen Leben zu beteiligen oder auch selbst künstlerisch aktiv zu werden.

Im Anschluss an die Konferenz wurden auf der Grundlage einer Vereinbarung zwischen dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund und dem VBKD zahlreiche Verträge zwischen Künstlern und Betrieben geschlossen.[73] Die Hauptaufgabe der bildenden Künstler sollte darin bestehen, „Kunstwerke nach der Methode des sozialistischen Realismus zu schaffen, die in aller Vielfalt der Thematik [...] das neue Leben und das Antlitz der neuen sozialistischen Menschen gestalten.”[74] Weiterhin sollten die Künstler in Vorträgen oder Zirkeln die Werktätigen an die bildende Kunst heranführen.

Die Ergebnisse der Bitterfelder Forderungen wurden auf der Fünften Deutschen Kunstausstellung präsentiert. Die Ausstellung fand vom 22.9.1962 bis zum 6.3.1963 im Albertinum und im Johanneum in Dresden statt und verfügte erstmals über eine eigene Abteilung für die Laienkunst mit dem Titel „Bildnerisches Volksschaffen”.

Von insgesamt 324 bildenden Künstlern aus der DDR[75] wurden ca. 570 Werke gezeigt, die in den letzten 3 Jahren entstanden waren. Wichtigstes Auswahlkriterium war die realistische Darstellung des Werktätigen an seinem Arbeitsplatz oder während der Freizeitgestaltung: „Das Leben, der Kampf, die Arbeit und das gesellschaftliche und gesellige Leben der Werktätigen muß sich in den Kunstwerken der V. Deutschen Kunstausstellung in größerer Vielfalt und Breite auf einem künstlerisch hohen Niveau widerspiegeln.”[76]

Die ausgestellten Arbeiterdarstellungen waren dem sozialistischen Realismus verpflichtet. Einige Bildnisse zeichneten sich aber im Vergleich zu Werken der beiden vorangegangenen Deutschen Kunstausstellungen durch porträthafte Züge aus, und die Zahl der Gruppenbildnisse und Genreszenen war stark angestiegen. Das popu-

---

[72] Vgl. Bitterfelder Weg; IN: Kulturpolitisches Wörterbuch, Berlin 1970, S. 79ff.
[73] Ca. 250 Künstler schlossen mit einzelnen Betrieben Werkverträge ab, die ihnen auch ein monatliches Gehalt zusicherten. Vgl. Halbdreher 1995, S. 128f.
[74] Vereinbarung über die Zusammenarbeit zwischen dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund und dem VBKD, Anlage I: Hinweis für den Inhalt einer Arbeitervereinbarung; zit. nach Schubbe 1972, S. 596.
[75] Wie an der Vierten Deutschen Kunstausstellung 1958/59 durften nur Künstler aus der DDR teilnehmen.
[76] Die besten Erfahrungen verallgemeinern. Aus einem Diskussionsbeitrag von Horst Weiß auf der VBKD Tagung in Halle 1961; Das Blatt des VBKD, 12. Jg., Heft 1, 1962, S. 6.

lärste Gemälde der Fünften Kunstausstellung war Walter Womackas 1962 gemaltes Bild „Am Strand”, eine illustrativ-lebensbejahende Darstellung eines jungen Paares.[77] In der Abteilung Malerei fanden sich außerdem Landschaftsdarstellungen, die oft Industrielandschaften zeigten, vereinzelte Stilleben und eine einzige Aktdarstellung: Der „Mädchenakt” von Kurt-Hermann Kühn „fiel völlig aus dem Rahmen, ein Besucher glaubte sogar, dieses Bild hätte sich in der Ausstellung verirrt.”[78]

Obwohl die Ausstellung vom Verband, von Kritikern und den Besuchern vorwiegend positiv aufgenommen worden war, wurden nach fünfmonatiger Dauer „nur” 200.000 Besucher gezählt. Damit hatte man nach der schwach besuchten Vierten Deutschen Kunstausstellung 1958/59 und einer weiteren Verlängerung der Laufzeit erst wieder die Besucherzahlen der bisher am stärksten frequentierten Dritten Deutschen Kunstausstellung erreicht.[79]

Ein Jahr nach dem Ende der Fünften Deutschen Kunstausstellung fanden im März der V. Kongress des VBKD und im April eine 2. Bitterfelder Konferenz statt. Auf dem Kongress kritisierte die Künstlerin Lea Grundig, in ihrer Funktion als Präsidentin des Verbandes, „die nicht geringe Anzahl von Werken mit glatten Darstellungen, unkünstlerischen Abbildereien” auf der Fünften Kunstausstellung und setzte sich für das „Subjektive im Kunstwerk, das Persönliche der künstlerischen Individualität” ein. Sie warnte davor, „irgendwelche Gleise zu legen für die künstlerische Form. Ob flächig oder räumlich, ob in reinen oder gebrochenen Farben, ob in Konturen oder Licht und Schatten - darüber entscheidet der Künstler.” Grundig plädierte zwar für individuelle künstlerische Mittel, doch diese Mittel müssen „wirklich Mittel bleiben, die der Verkörperung des Inhaltes dienen”. Inhalt bedeutete die Darstellung des Werktätigen in der DDR und seiner gesellschaftlichen Probleme. Aber auch hier durfte nun das Spektrum erweitert werden: „Die Landschaft, das Stilleben und ähnliche Genres der Kunst

---

[77] Walter Womacka, Am Strand, 1962, Öl, Galerie Neue Meister Dresden. Vgl. Lang 1986, S. 72ff.
[78] Halbdreher 1995, S. 142.
[79] Die erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung (25.8.-31.10.1946) sahen in neun Wochen 74.000 Besucher, auf der 2. Deutschen Kunstausstellung (10.9.-30.10.1949) wurden in sieben Wochen 50.000 und auf der Dritten (1.3.-25.5.1953) in 12 Wochen 200.000 Besucher gezählt. Die Besucherzahlen der Vierten Deutschen Kunstausstellung (28.9.1958-25.1.1959) waren bei einer Dauer von 16 Wochen mit 120.000 deutlich rückläufig. Vgl. Halbdreher 1995.

können viel Gültiges über das Lebensgefühl des sozialistischen Menschen aussagen."[80]

Auf der von der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK und dem Ministerium für Kultur veranstalteten 2. Bitterfelder Konferenz wurde diese Entwicklung bestätigt und zukünftige kulturpolitische Maßnahmen geplant. Das Hauptaugenmerk war wieder auf den Berufskünstler gerichtet, die Laienkünstler tauchten nur noch in der Bilanzierung der 1. Bitterfelder Konferenz auf. Die SED forderte, genau wie Lea Grundig, die professionellen Künstler auf, die Darstellung der sozialistischen Arbeiterpersönlichkeit weiterzuentwickeln und mit ihrer Kunst zum Lösen von menschlichen Konflikten beizutragen: „Wir wünschen von den Schriftstellern und Künstlern nicht, daß sie die Gebote der sozialistischen Moral 'illustrieren' oder 'plakatieren', sondern wir wollen, daß sie in tiefen menschlichen Konflikten, in der realistischen Darstellung menschlicher Triumphe und menschlichen Versagens mit ihren spezifischen Möglichkeiten entdecken helfen, wie Konflikte zu lösen sind."[81]

Die nur wenige Monate später vom Ministerium für Kultur in Zusammenarbeit mit dem VBKD und der Akademie der Künste in der Berliner Nationalgalerie veranstaltete große Ausstellung „Unser Zeitgenosse" bestätigte den Trend zur Darstellung individueller Persönlichkeiten.[82] Offiziell sollten die gezeigten Werke - hauptsächlich Arbeiterporträts - verdeutlichen, dass der Künstler nur „durch den innigen Kontakt mit seinen Zeitgenossen" immer neue Aufgaben, Anregungen und Bereicherungen für sein Schaffen erfahren kann. Die Einheit zwischen subjektiven künstlerischen Plänen und dem großen gesellschaftlichen Auftrag wurde als feste Grundlage für die „weitere erfolgreiche Entwicklung der sozialistisch-realistischen Kunst" bestätigt.[83] Auffällig war die Beteiligung zahlreicher Künstler der jüngeren Generationen wie Manfred Böttcher, Wieland Förster, Siegfried Krepp, Klaus und Marlene Magnus, Oskar Manigk, Lothar Sell, Hans Vent oder Claus Weidensdorfer.

---

[80] Prof. Lea Grundig: Die bildende Kunst beim umfassenden Aufbau des Sozialismus in der DDR und die Aufgaben des Verbandes, 1964; zit. nach Kuhirt 1983 (2), S. 126f., 131.
[81] Über die Entwicklung einer volksverbundenen sozialistischen Nationalkultur. Rede Walter Ulbrichts auf der II. Bitterfelder Konferenz vom 24.4.-25.4.1964; ND, 28.4.1964.
[82] Die Ausstellung fand vom 3.10.-31.12.1964 anlässlich des 15. Jahrestages der DDR statt.
[83] Berlin 1964, Zum Geleit, o.S. Vgl. Lothar Lang: Ein Stückchen des Weges. Gedanken zur Ausstellung „Unser Zeitgenosse"; Die Weltbühne, Nr. 44 vom 28.10.1964.

Im Dezember 1965 sprach Walter Ulbricht zum wiederholten Male von Konflikten im Zusammenhang mit der sozialistischen Kunst: Nachdem er die Künstler auf der 2. Bitterfelder Konferenz zur Konfliktlösung aufgefordert hatte, warf er ihnen auf dem 11. Plenum des ZK der SED vor, „Konflikte und Widersprüche nur um ihrer selbst willen zu schaffen, um ihre Werke interessanter zu gestalten”.[84] Auf dem 11. Plenum standen jedoch nicht die bildenden Künste, sondern Theater, Film und Literatur im Zentrum der Kritik. Dies lag wohl nicht „daran, daß man sie (die bildende Kunst) für ungefährlich, weil nicht massenwirksam hielt?”,[85] sondern eher an der Tatsache, dass Kunsthistoriker, Maler und Bildhauer bereits im Vorfeld zurecht-gewiesen worden waren: So war 1964 beispielsweise Bernhard Heisig nach kritischen Äußerungen auf dem V. Kongress des VBKD[86] als Rektor der Leipziger Kunsthochschule abberufen und Günther Feist aufgrund seines Artikels in der Bildenden Kunst „Wir müssen es uns schwerer machen”[87] als leitender Redakteur des „Lexikons der Kunst” entlassen worden. Feist hatte sich in diesem Artikel u.a. für die Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Entwicklung in Deutschland seit Anfang des 20. Jahrhunderts ausgesprochen und war zu folgender abschließenden Aussage gekommen: „Impressionismus und Expressionismus, Surrealismus und selbst die Tendenz zur Abstraktion sind nicht als Stilrichtung an sich dekadent. Sie enthalten genügend rationale Elemente und gestalterische Möglichkeiten, um sowohl dem Realismus als auch dem Nichtrealismus, sowohl der bürgerlichen als auch der sozialistischen Kunst zu dienen.”[88]

Ohne die Radikalität Feists zu erreichen, wurden in den folgenden Monaten erste Schritte bezüglich der Aufarbeitung kunsthistorischer Traditionen unternommen: Im Juni 1964 eröffnete die Ausstellung „Anklage und Aufruf - Kunst zwischen den Weltkriegen” in der Berliner Nationalgalerie, und im gleichen Jahr gab Diether Schmidt den Quellenband „Manifeste, Manifeste. Schriften deutscher Künstler des 20. Jahr-

---

[84] Walter Ulbricht: Probleme des Perspektivplans bis 1970. Referat auf dem 11. Plenum des ZK der SED; ND, 18.12.1965.
[85] Damus 1991, S. 138.
[86] Der V. Kongress des VBKD fand vom 24.3.-26.3.1964 in Berlin-Schöneweide statt und war am ersten Tag von kritischen Beiträgen der Redner Hermann Raum, Fritz Cremer und Bernhard Heisig bestimmt. Vgl. Feist/Gillen 1990, S. 52 ff.
[87] Nachdem der erste Teil des Artikels von Günther Feist im Heft 3/1963 der Bildenden Kunst erschienen war, wurde Heft 4/1964 wegen des zweiten Artikelteiles „eingestampft, ohne diesen Beitrag neu gedruckt und ausgeliefert”. (Lindner 1998, S. 139.)
[88] Feist/Gillen 1990, S. 56.

hunderts” heraus. Sowohl in der Ausstellung als auch in der Publikation wurden die Verknüpfungen zwischen Expressionismus und proletarisch-revolutionärem Realismus aufgezeigt. Sie wurden so dargestellt, dass „in der Vorbildwirkung der proletarischen Künstler, die den Expressionismus überwanden, indem sie eine Übereinstimmung von realistischer Form und sozialistischer Weltanschauung fanden”, der Schlüssel für die realistischen Künstler der 1960er Jahre läge.[89]

Im Zuge der positiveren Bewertung proletarisch-revolutionärer Kunst begann man mit dem Jahr 1965 in der DDR mit einer umfassenden theoretischen Auseinandersetzung mit der Kunst des Expressionismus, welche zu einer Differenzierung in der Beurteilung dieser Kunstrichtung und schließlich zu einer überwiegend positiven Bewertung des Expressionismus führte.[90] Ab Oktober 1966 wurde in der Ausstellung „Deutsche Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts” im Alten Museum in Berlin erstmals ein ausführlicher Überblick über die Kunst der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts gegeben: „Alle bedeutenden Expressionisten waren in dieser Ausstellung vertreten.”[91]

Dieser neue Umgang mit der „spätbürgerlichen” Moderne schlug sich bereits in der Auswahl der Werke nieder, die auf der VI. Deutschen Kunstausstellung vom 1.10.1967- 4.2.1968 im Albertinum in Dresden gezeigt wurden. Diese Ausstellung wurde nicht mehr als reine Rechenschaftslegung der DDR-Künstler angesehen, sondern sollte „Stand und Perspektiven in einer sehr knappen Auswahl zeigen und damit wesentliche Probleme in der Entwicklung des sozialistischen Realismus zur Diskussion stellen.”[92]

Die ca. 660 Werke von 351 bildenden Künstlern vermittelten ein breites Spektrum: Zusätzlich zu einem deutlich erweiterten Themenkanon - neben Arbeiterbildnissen und Genrebildern gehörten erstmals zahlreiche Landschaftsdarstellungen und eine größere Auswahl an Stilleben, Akten sowie Selbstporträts dazu - „machte sich auch

---

[89] Vgl. Niederhofer 1995, S. 207.
[90] Vgl. Niederhofer 1995, S. 219 ff.
[91] Niederhofer 1995, S. 235.
[92] Dresden 1967, Vorwort, o.S.

eine größere Stilpluralität als auf den vorherigen Ausstellungen bemerkbar." Vor allem von der jüngeren Generation waren Werke zu sehen, die eine Orientierung an der Neuen Sachlichkeit oder am Expressionismus nicht verleugneten und welche vor allem durch ihre expressive Farbgebung auffielen. „Die stilistischen Experimente wurden von der Kritik nicht unbedingt abgelehnt, da als wichtigstes Merkmal der Kunst der DDR nun der Inhalt herausgestellt wurde." [93] Die inhaltlichen Prinzipien hießen Optimismus, Schönheit und Zuversicht in die Zukunft, für die Gestaltung dieser Inhalte wurden den Künstlern nun tatsächlich ihre individuelle Eigenart und ein größerer Raum für Experimente zugestanden, wie ihn Lea Grundig 1964 gefordert hatte.

Neu war außerdem ein gleichberechtigter Ausstellungsteil für die angewandte Kunst, denn die Verbindung der Kunst mit allen Bereichen des täglichen Lebens sollte auch hier betont werden.

Schließlich wurden im Vergleich zur Fünften Deutschen Kunstausstellung bei einer kürzeren Ausstellungsdauer wesentlich mehr Besucher gezählt: über 250.000 in vier Monaten.

Im letzten Jahr des Jahrzehntes verdeutlichte Werner Schmidt, Direktor des Kupferstich-Kabinetts der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, mit der Ausstellung „Graphik in der DDR", die 1969 in seinem Hause stattfand, dass die neue Themen- und Stilvielfalt insbesondere in den graphischen Arbeiten der DDR-Künstler zu finden war. „Graphik" bezog sich bei dieser Ausstellung auf die vervielfältigenden Künste: Holzschnitt, Kupferstich mit Radierung, Steindruck und Siebdruck.

Werner Schmidt hatte die Graphiken so ausgewählt, „daß die Entwicklung des sozialistischen Realismus in einer reichen Skala stilistischer und thematischer Möglichkeiten in Erscheinung treten sollte".[94] Die Breite der ausgestellten Arbeiten ist wirklich bemerkenswert, und zu den insgesamt 86 Künstlern gehörten auch die jungen Graphiker Manfred Böttcher, Dieter Goltzsche, Klaus Magnus, Harald Metzkes, Lothar Sell, Max Uhlig, Hans Vent und Claus Weidensdorfer sowie der Autodidakt Albert

[93] Halbdreher 1995, S. 167.
[94] Werner Schmidt: Bemerkungen zur Geschichte der Graphik der DDR; IN: Dresden 1969 (2), S. 9.

Ebert. Der konstruktiv-konkret arbeitende Herrmann Glöckner war zwar nicht in der Ausstellung, dafür aber im Katalog präsent.[95]

Die Ausstellung stellte ein erstes Resümee der graphischen Entwicklung in der DDR dar und gab gleichzeitig einen Überblick über die qualitativ hochwertige Sammlung des Kupferstich-Kabinetts Dresden, da der Großteil der Exponate zum Bestand des Hauses gehörte.[96]

3.3 Ausstellungen junger Kunst

3.3.1 Junge bildende Künstler in der DDR

Als junge Künstler wurden in der DDR „alle Mitglieder und Kandidaten des VBKD bis zum vollendeten 35. Lebensjahr oder bis zu 10 Jahren nach Abschluss des Studiums” bezeichnet.[97] Sie waren - in der Regel - Absolventen einer der folgenden Hochschulen: der Kunstschule Burg Giebichenstein in Halle, der Hochschule für bildende Künste in Dresden (HfBK), der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig (HGBL) oder der neugegründeten Hochschule für bildende und angewandte Kunst in Berlin-Weißensee.[98] Zur ersten Generation junger Künstler der DDR gehörten also diejenigen, die zwischen 1925 und 1935 geboren worden waren bzw. zwischen 1950 und 1960 studiert hatten.[99]

---

[95] ”Erste Schritte zur Nutzung der industriellen Druckverfahren gelangen Klemke 1963 bei den Illustrationen zu Chaucer im farbigen Offsetdruck sowie Goltzsche und Freyer im Kleinoffset für Einzelblätter und Glöckner im industriellen Siebdruck.” (Dresden 1969 (2), o.S.)

[96] Werner Schmidt war von 1958 bis 1990 Direktor des Kupferstich-Kabinetts Dresden und konnte in dieser Zeit eine umfangreiche Sammlung von europäischem Rang aufbauen. Vgl. Sigrid Hofer im Gespräch mit Werner Schmidt am 31.8.2005; IN: Hofer 2006, S. 41.

[97] Beyer 1978, S. 19.

[98] Die im Oktober 1946 wieder eröffnete Staatliche Hochschule für Baukunst und Bildende Künste in Weimar war die erste Hochschule in der SBZ, in der bildende Künstler ausgebildet wurden. Nachdem die Abteilung Bildende Kunst jedoch im Juli 1951 aufgelöst wurde, blieb nur noch die Hochschule für Bauwesen bestehen. Im November 1946 folgte die Wiedereröffnung der Kunstschule Burg Giebichenstein in Halle und im April 1947 die Wiedereröffnung der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig. In Dresden wurden die Akademie der bildenden Künste und die Hochschule für Werkkunst im April 1947 wieder eröffnet und im September 1950 zur HfBK Dresden vereinigt. Die im Juni 1947 in Berlin-Weißensee eröffnete Hochschule für angewandte Kunst wurde im September 1953 zur Hochschule für bildende und angewandte Kunst erweitert und erhielt 1965 den Namen Kunsthochschule Berlin.

[99] Der Dresdner Maler Peter Herrmann erinnert sich, dass für die Beteiligung an der Ausstellung junger Dresdner Künstler anlässlich der Weltfestspiele 1973 im Glockenspielpavillon sein Alter auf den Tag genau ausgerechnet wurde: „Zu dieser Zeit fiel ich schon fast nicht mehr unter die Kategorie junge Künstler. Das war für mich eine lustige Sache. Pfiffige Leute haben dann die Tage ausgezählt und ausgerechnet, daß es genau noch einen Tag gibt, der mich zu diesem Zeitpunkt als jungen Künstler gelten läßt. Und da ging das auch.” (Schumann 1976, S. 90.)

Einzelne kleinere Ausstellungen junger Kunst wurden bereits in den 1950er Jahren organisiert.[100] Gleich zu Beginn der 1960er Jahre hatte Fritz Cremer mit der von ihm in der Akademie der Künste initiierten zweiteiligen Exposition „Junge Künstler. Malerei/Graphik/ Plastik" jungen Künstlern einen ersten größerem Auftritt an prominentem Ort ermöglicht.

Die erste umfangreiche Publikation zum Thema hatte Wolfgang Hütt 1965 herausgegeben: „Junge bildende Künstler der DDR". Hütt stellt 25 Künstler vor, die er 1963 in ihren Ateliers besucht hat: „Die Namen, die behandelt werden, sind also nur Beispiele. Sie stehen stellvertretend für die nach 1920 geborene Künstlergeneration und die unterschiedlichen, aber auf ein Ziel gerichteten Tendenzen, die sich in ihr verkörpern. Fast alle, die dieser Generation angehören, sind erst Mitte unseres Jahrhunderts von den Hochschulen gekommen und kaum ein Jahrzehnt am Werk."[101] Bis auf zwei waren die ausgewählten Künstler im Vorfeld auf einer der beiden Akademie-Ausstellungen in Berlin vertreten.[102]

Auch der VBKD interessierte sich besonders für die jungen Künstler der Republik und berücksichtigte speziell die Belange und Bedürfnisse dieser Generation, indem er beispielsweise auf dem V. Kongress des Verbandes 1964 die Einrichtung von sogenannten „Sommerlagern" beschloss: „Während der sechziger Jahre wurden mit jungen Künstlern fünf Sommerlager mit jeweils spezifischem Programm" in verschiedenen Gegenden der DDR durchgeführt, „die allesamt gute Ergebnisse zeitigten".[103]

---

[100] In Berlin fand anlässlich der VI. Weltfestspiele vom 9.5.-23.5.1957 die „Ausstellung junger Künstler" im Ausstellungspavillon Werderstraße statt. In Dresden zeigte man seit 1955 junge Kunst: Die Ausstellung „Junge Künstler", die vom 28.9.-30.10.1955 im Albertinum stattfand, war die 1. Ausstellung dieser Art in Dresden. Laut Katalogvorwort vermied man „den bequemen Weg, nur 'Angenehmes' auszustellen", und so waren auch drei Arbeiten von Jürgen Böttcher unter den Exponaten. Die nächste Schau „Junge Künstler" fand im Februar-März 1957 wieder im Albertinum statt und war von den jungen Künstlern selbst juriert und zusammengestellt worden. Die Ausstellungsleitung setzte sich aus Gerhard Bondzin, Gerhard Kettner und Gerd Jaeger zusammen. Vom 17.7.-11.9.1960 fand eine weitere Ausstellung „Junge Künstler" im Albertinum, mit dem Ziel „ein möglichst umfassendes reales Bild von der tatsächlichen Situation unter den jungen Künstlern des Bezirkes Dresden zu vermitteln", statt. (Dresden 1960, o.S.)

[101] Hütt 1965, S. 8. Die 25 vorgestellten Künstler sind Eberhard Bachmann, Horst Bartsch, Gerhard Bondzin, Günther Brendel, Jutta Damme, Wilfried Fitzenreiter, Fritz Fröhlich, Frank Glaser, Harald Hakenbeck, Karl-Heinz Jakob, Gerhard Kettner, Konrad Knebel, Harald Metzkes, Armin Münch, Willi Neubert, Werner Schinko, Siegfried Schümann, Helena Scigala, Willi Sitte, Werner Stötzer, Gerhard Thieme, Martin Wetzel, Jürgen Wittdorf, Walter Womacka und Jürgen von Woyski.

[102] Bartsch und Wetzel gehörten nicht dazu.

[103] Kuhirt 1983, S. 55.

Galerie konkret in Berlin

„Die ganze Diskussion um die junge Kunst, wann begann sie, die begann, als einige junge Künstler einen kleinen, lächerlichen Laden in der Wilhelm-Pieck-Straße, 'Konkret', aufmachten. [...] Ich sage nach wie vor, die jungen Künstler des 'Konkret' haben das historische Verdienst, historische Verdienst, eine Diskussion entfacht zu haben, die bis zum heutigen Tage Gott sei Dank andauert."[104]

Der Maler Rudi Ebeling[105] eröffnete am 22. Oktober 1960 „etwa gleichzeitig mit Kreuzberger Künstlern, aber ohne Wissen voneinander, eine der ersten Künstler-Selbsthilfe-Galerien in Gesamtberliner Maßstab":[106] Die *Galerie konkret* in der Wilhelm-Pieck-Str. 227 in Berlin-Mitte. Der Name „konkret" war als kurzer einprägsamer Titel gewählt worden und bedeutete, „daß das konkrete Schaffen der Künstler innerhalb der Gesellschaft und für die Gesellschaft hier seinen Ausdruck finden sollte."[107]

Ebeling richtete den ehemaligen Laden als Ausstellungs- und Verkaufsraum ein, damit er gleichzeitig seinen Lebensunterhalt durch den Verkauf selbst entworfener und hergestellter Lampen bestreiten konnte. Diese handwerklich-kommerzielle Ebene nutze Ebeling auch, um die Galerie offiziell als Verkaufsladen der Berliner Handwerkskammer zu führen, da der VBKD Berlin die Galerie nicht genehmigen wollte. Dieser Kompromiss ermöglichte ihm zunächst den Galeriebetrieb, wurde ihm aber nur wenige Monate später zum Verhängnis: Die Abteilung Handel und Versorgung des Stadtbezirkes Berlin-Mitte schloss die Galerie im Juni 1961 wegen Nichteinhaltung der Öffnungszeiten und wegen angeblicher Mietrückstände. Der wahre Grund läßt sich heute in den Akten der Staatssicherheit finden: „Verdacht der kulturpolitischen Gegnerschaft zum offiziellen Kunstverständnis des angestrebten sozialistischen Realismus" - die *Galerie konkret* wurde also geschlossen, weil sie als Keimzelle eines Protestes gegen die Kulturpolitik der SED empfunden worden war.

---

[104] Fritz Cremer am 19.10.1961 auf einer Diskussion zur Ausstellung „Junge Künstler. Malerei"; IN: Lammert/Schmidt 1991, S. 25.

[105] Rudi Ebeling, geb. 1921, hatte 1950 mit seinem Studium an der Hochschule für angewandte Künste Berlin begonnen, war 1953 „wegen Unbotmäßigkeit im Zusammenhang mit Diskussionen um die 3. Deutsche Kunstausstellung samt Parteiverfahren und Parteiausschluß" exmatrikuliert wurden, konnte sein Studium 1956-1958 fortsetzten und arbeitete danach als Zeichenlehrer freischaffend in Berlin. (Gudrun Schmidt: Die Galerie Konkret in Berlin; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 292.)

[106] Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 291.

[107] Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 291.

Rudi Ebeling und seine Lebensgefährtin Heidrun Hegewald hatten zu diesem Zeitpunkt bereits resigniert, denn nach mehreren Aussprachen beim VBKD, der diese Privatinitiative nur als verlängerten Arm des Verbandes dulden wollte, war ihnen klar geworden, daß ihre „Galerie überhaupt überflüssig und unerwünscht sei”.[108]

In der *Galerie konkret* fanden mindestens vier Ausstellungen statt: Die Eröffnungsausstellung mit Rudolf Ebeling, Jürgen Böttcher, Wilfried Fitzenreiter, Dieter Goltzsche, Harald Hakenbeck, Friedrich B. Henkel, Dankwart Kühn, Harald Metzkes, Ronald Paris, Hanfried Schulz, Werner Stötzer, Helmut Symmangk, Hans Vent und Horst Zickelbein, eine Werner Stötzer-, eine Weihnachts- und eine Siegfried Krepp-Ausstellung.[109] Neben den Arbeiten der genannten Künstler fand Gudrun Schmidt in den Geschäftsheften Gemälde, Graphiken, Plastiken und Kleinkunst von Fritz und Christa Cremer, Wieland Förster, Manfred Böttcher, Konrad Knebel, Lore Plietzsch und Siegfried Korth. [110]

Fritz Cremer gehörte zu den größten Förderern der Galerie, denn er unterstütze Anfang der 1960er Jahre die junge Künstlergeneration, wo er nur konnte. Cremer vereinte die Künstler der Galerie im September 1961 dann auch auf seiner Ausstellung „Junge Künstler. Malerei” in der Akademie der Künste.

Die *Galerie konkret* hatte, trotz ihrer Kurzlebigkeit, eine große Bedeutung sowohl für die Künstler als auch für die kulturpolitisch Verantwortlichen Ostberlins und der gesamten DDR. Rudi Ebeling hatte erstmals bewiesen, dass innerhalb des durchorganisierten sozialistischen Kulturbetriebes auch eine neue, „private” Galerie entstehen konnte - dies war in dieser Zeit sein „historisches Verdienst”, denn zahlreiche Kollegen sollten seinem Beispiel folgen!

„Junge Künstler” - Zwei Ausstellungen in der Akademie der Künste Berlin

Der Bildhauer Fritz Cremer, der seit 1950 Mitglied der Akademie der Künste in Berlin war und hier seit 1952 auch Meisterschüler betreute, setzte sich Anfang der 1960er Jahre mit großem Engagement für die junge Künstlergeneration ein, denn er konnte

---

[108] Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 292. Vgl. auch Lang 2002, S. 56.
[109] Gudrun Schmidt konnte anhand von Einladungskarten eine Werner Stötzer-Ausstellung (ab 19.11. 1960), eine Weihnachts-Ausstellung des gesamten Freundeskreises sowie eine Siegfried Krepp-Ausstellung (27.5.-20.6.1961) nachweisen. (Gudrun Schmidt: Die Galerie Konkret in Berlin; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 290ff.)
[110] Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 297.

und wollte sich „nicht damit abfinden, daß theoretisch zwar von vielfältigen Möglichkeiten sozialistischer Kunst gesprochen wird, praktisch aber die suchende, schöpferische Eigenverantwortlichkeit [...] erstickt wird.”[111]

Nachdem er 1960/61 die *Galerie konkret* nicht nur ideell, sondern auch finanziell unterstützt hatte,[112] setzte er sich im April 1961 an der Berliner Akademie der Künste als Sekretär der Sektion Bildende Kunst für eine umfassende zweiteilige Ausstellung „Junger Künstler” ein, damit „wir den offiziellen Stellen der Partei und Regierung einmal sagen können, daß ist das Resultat unserer bisherigen Existenz in der DDR, und das ist bisher in der Bildenden Kunst geschaffen worden. Hierbei sollten wir nicht davon ausgehen, was uns vom politischen aus dient, sondern von der Seite der Kunst.”[113]

In einem Interview mit der Redaktion der Zeitschrift „Sonntag”, das im Juli 1961 unter dem Titel „Neue Kunst braucht keine Musterknaben” veröffentlicht wurde, wurde Cremer noch deutlicher: Es gehört zu meinen Erfahrungen, „daß ein großer Teil unserer jungen Künstler, mit sehr viel echter Skepsis ausgestattet (schließlich haben sie zunächst einmal die Welt, in der sie lebten, buchstäblich in Trümmer gehen sehen oder sind in sie hineingeboren worden) das Recht haben, sehr ernst genommen zu werden. Und [...], daß es sich mehr lohnt, die sogenannten schwierigen jungen Künstler ernst zu nehmen und zu verteidigen und nicht die Musterknaben, die Langweiligen, die Wohlgefälligen und Trockenen, deren Bravheit höchstens dann ins Wanken gerät, wenn es ums Geschäft geht.”[114]

Der Einladung Cremers folgten 71 junge Maler, von denen im ersten Ausstellungsteil (15.9.- 29.10.1961) ausschließlich Gemälde gezeigt wurden. Unter den ausgestellten Künstlern befanden sich nur 12 Meisterschüler der Akademie, dafür jedoch der vollständige *Galerie konkret*-Kreis[115] sowie der Dresdner Freundeskreis um Jürgen Böttcher.[116] Hinzu kamen Künstler, die bereits 1958/59 auf der Vierten Deutschen Kunst-

---

[111] Fritz Cremer IN: BK 11/1961, zit. nach Feist/Gillen 1990, S. 44.
[112] Wahre Förderer der *Galerie konkret* waren „Fritz und Christa Cremer, die Graphiken zum Verkauf brachten, direkt wohl auch mit Bargeld aushalfen.” (Gudrun Schmidt: Die Galerie Konkret in Berlin; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 294.)
[113] Fritz Cremer auf der Sektionssitzung vom 27.4.1961; zit. nach Lammert/Schmidt 1991, S. 20.
[114] Fritz Cremer im Sonntag Nr. 28/1961; zit. nach Lammert/Schmidt 1991, S. 21.
[115] Vgl. S. 31f. dieser Arbeit.
[116] Neben Jürgen Böttcher gehörten Winfried Dierske, Peter Graf, Peter Herrmann, Ralf Winkler und Peter Makolies dazu. (Vgl. Kap. 3.4.3. dieser Arbeit.)

ausstellung in Dresden vertreten waren, deren Arbeiten also bereits einer breiten Öffentlichkeit gezeigt worden waren.[117]

Für die meisten jungen Künstler war es jedoch die erste Ausstellungsmöglichkeit überhaupt, so auch für Peter Herrmann: Die erste Ausstellung, die erste Anerkennung war „1961 die Ausstellung Meisterschüler und junge Künstler in der Akademie der Künste in Berlin. Fritz Cremer hatte uns eingeladen, an dieser Ausstellung teilzunehmen. Und die Ausstellung hat damals einen ziemlichen Wirbel erzeugt. Was für mich eine entscheidende Rolle gespielt hat, war die Tatsache, das Fritz Cremer ein Bild von mir kaufte."[118]

Von der SED und der Presse wurde die Ausstellung aufs heftigste kritisiert: Walter Ulbricht lehnte die Werke der jungen Künstler ab, da man „mit formalen, dekadenten oder sogenannten modernistischen Gestaltungsmitteln [...] keine im eigentlichen Sinn sozialistische Kunst" schaffen kann.[119] In den Pressekritiken dominierte der Vorwurf der Abseitigkeit, außerdem wurde den Künstlern Unfähigkeit, Dilettantismus und Primitivismus bescheinigt.[120]

Der zweite Teil der Ausstellung „Junge Künstler. Graphik und Plastik", welcher im Impressum des schmalen, 1961 erschienenen Kataloges „Junge Künstler. Malerei" für den Zeitraum 17.11.- 31.12.1961 angekündigt worden war,[121] fand erst vom 9. März bis zum 8. April 1962 in der Akademie der Künste statt. Es erschienen ein vergleichbar kleiner Katalog[122] sowie ein gemeinsamer Katalog „Junge Künstler. Malerei/Graphik/Plastik" mit einem einführenden Text der „Sektion Bildende Kunst" und zahlreichen Abbildungen.[123] Im Geleit-Text wurden deutliche Kritik an der vorangegangen Ausstellung „Junge Künstler. Malerei" und unmissverständliche Erwartungen an die jungen Künstler formuliert: Der Grundgedanke war, eine Bestandsaufnahme der jungen sozialistischen Kunst der DDR vorzunehmen, „die allen für die Nachwuchsausbildung verantwortlichen Institutionen und Organen, vor allem aber den

---

[117] Dabei handelte es sich u.a. um Günther Brendel, Jutta Damme, Christa Feldmann, Frank Glaser, Ursula Rzodeczko, Manfred Schubert, Willi Sitte und Karlheinz Wenzel.
[118] Schumann 1976, S. 88.
[119] Walter Ulbricht auf dem Plenum der 14. Tagung des Zentralkomitees der SED; Neues Deutschland, 28.11.1961; zit. nach Lammert/Schmidt 1991, S. 24.
[120] Vgl. Peter H. Feist: Die ausgebliebene Sensation; IN: BK 1/1962 / Gerhard Pommeranz: Eine Ausstellung und ein Vorwort; ND, 19.10.1961 / Horst Jähner: Der angepriesene Skeptizismus; Sonntag, 22.10.1961.
[121] Berlin 1961. Der Katalog enthält nur ein Ausstellungsverzeichnis, keine Texte oder Abbildungen.
[122] Berlin 1962.
[123] Berlin 1962 (2).

jungen Künstlern selbst eine zuverlässige Orientierung ermöglichen sollte. Die Sektion beabsichtigte, den jungen Künstlern zu helfen: denjenigen, die sich des richtigen Weges bewußt sind, durch eine Bestätigung ihres Wollens; denjenigen, die noch abseits stehen, durch einen heilsamen Anstoß zur Aufdeckung ihrer ideologischen und praktischen Schwierigkeiten.

Durch den Ausstellungsteil ‘Junge Künstler. Malerei’ wurde dieses Ziel nicht erreicht. [...] Der Kardinalfehler war, daß die Malerei-Ausstellung den angekündigten umfassenden Überblick nicht vermittelte. Eine Anzahl junger Künstler beteiligte sich trotz mehrfacher Aufforderung nicht, darunter gerade solche Maler, die sich ernsthaft um die Gestaltung der entscheidenden Inhalte unserer Epoche bemühen. Die Sektion fand sich mit diesem Ergebnis ab und verhalf dadurch einigen Gemälden, die weder für unsere gesellschaftlichen Verhältnisse noch für die Bestrebungen unserer jungen Künstler typisch sind, zu einer unverdienten Beachtung, die von den Hauptfragen ablenkte.”[124]

Obwohl die Sektion „alles getan hat”, um für den Ausstellungsteil „Junge Künstler. Graphik und Plastik” Werke junger Künstler auszusuchen, die „der Forderung nach einer engen Verbindung mit dem sozialistischen Leben genügen, erscheint ihr die Ausstellung unbefriedigend. Sie weist zweifellos eine Reihe positiv zu bewertender Werke auf. Dennoch wird sie bei den kritischen Betrachtern den Gesamteindruck hinterlassen, daß es vielen jungen Künstlern an der revolutionären Kühnheit fehlt, die neuen Inhalte des Hier und Heute anzupacken und um die ihnen adäquate Form zu ringen. [...] Von den jungen Künstlern darf und muß erwartet werden, daß sie am Aufbau des Sozialismus mitarbeiten, daß die Kulturrevolution, die sich in unseren Tagen vollzieht, zum beherrschenden Inhalt ihres Schaffens wird.”[125]

Trotz des erhöhten Druckes auf die Akademie der Künste waren auch im zweiten Ausstellungsteil junge Künstler vertreten, in deren Graphiken und Skulpturen nicht die geforderten sozialistischen Themen dominierten.[126] Der Abbildungsteil des Gesamtkataloges wurde jedoch von Werken beherrscht, die - wie im Geleit gefordert - dem sozialistische Leben gewidmet waren, wie bereits die Titel erkennen lassen:

---

[124] Berlin 1962 (2), Zum Geleit, o.S.
[125] Berlin 1962 (2), Zum Geleit, o.S.
[126] Dazu gehörte z.B. Graphik von Dieter Goltzsche, Gerhard Kettner, Robert Rehfeldt, Max Uhlig, Hans Vent und Horst Zickelbein sowie Plastik von Wieland Förster und Werner Stötzer.

Zwickauer Kumpel,[127] Lesender Arbeiter,[128] Beratung des ILK,[129] Sozialistische Umgestaltung auf dem Lande,[130] An der Metrostrojewskaja Ulitza in Moskau.[131]

Auch wenn nach Schließung der beiden Ausstellungen Fritz Cremer sein Amt als Sekretär der Sektion Bildende Kunst niederlegte, hatte er für die jungen Künstler der DDR viel erreicht: Es war quantitativ und qualitativ der „erste größere Auftritt junger Künstler an prominentem Ort."[132]

3.3.2 Das Kunstkabinett von Lothar Lang in Berlin

Der Kunstwissenschaftler Lothar Lang,[133] seit 1955 Assistent an der Pädagogischen Hochschule Potsdam und seit 1957 Kunstkritiker bei der „Weltbühne", nahm im November 1958 eine Dozentur für Ästhetik am Institut für Lehrerweiterbildung/Musikerziehung in Berlin-Weißensee an.[134] Dieses Institut, eine Ausgliederung der Pädagogischen Hochschule (Potsdam) und Kooperationspartner des Instituts für Musikerziehung der Humboldt-Universität (Berlin), war 1952 „als selbständige Einrichtung des Ministeriums für Volksbildung"[135] gegründet worden. Ziel war es, junge Pädagogen, die bereits ein Fachdiplom hatten, in einem Jahr unter Berücksichtigung aller Künste zu musischen Musiklehrern weiterzubilden.

Im März 1962 formulierte Lothar Lang in seinem Seminar erstmals die Idee eines institutseigenen Kunstkabinetts. Lang hatte zwar keine direkten Vorbilder für solch ein Kabinett, aber er hatte gute Gründe: „Die Mehrzahl der Ausstellungen, die ich gesehen und als Kunstkritiker beschrieben hatte, haben mir nicht gefallen und da ich wußte, daß es in den Ateliers Besseres gab, wollte ich diese Kunst zeigen."[136]

Die Idee wurde „von den Studenten begeistert aufgegriffen, die vorschlugen, das Kabinett nur aus eigenen, freiwillig erbrachten Mitteln zu unterhalten," um damit auch,

---

[127] Gemälde von Karl-Heinz Jakob, 1960.
[128] Bronze von Ludwig Engelhardt, 1961.
[129] Lithographie von Klaus Matthäi, 1959.
[130] Gips-Relief von Heinz Mamat, 1961.
[131] Gemälde von Frank Glaser, 1961.
[132] Lang 2002, S. 56.
[133] Lothar Lang, 1928 in Werdau geboren, hatte Kunstgeschichte, Geschichte und Pädagogik studiert.
[134] Die genaue Adresse war Woelckpromenade 38. Im September 1965 zog das Kabinett mit dem Institut nach Berlin-Pankow in die Schulstraße, wo zwei Räume für Ausstellungen zur Verfügung standen.
[135] Galerie Berlin 1967, S. 3: Vorwort von Studienrat Friedrich Tuch.
[136] Gespräch mit Lothar Lang am 26. Mai 2004 in Spreewerder.

wie gerade offiziell gefordert, die „Produktivität ihrer Studienarbeit zu erhöhen”.[137] Diese politische Einbindung war nötig, damit die Idee nicht schon im Vorfeld aus Angst vor einer neuen *Galerie konkret* abgelehnt werden konnte.[138] Und tatsächlich finanzierte sich das Kabinett allein durch die Mitarbeit der Studenten sowie kleine private Spenden, „keine offizielle Stelle mußte auch nur einen Pfennig dazugeben.”[139]

Nachdem die Studenten einen ehemaligen Hörsaal zum ständigen Ausstellungsraum umgebaut hatten, wurde das Kunstkabinett am 26. Mai 1962 mit einer Ausstellung von Horst Zickelbein eröffnet. Mit der Wahl dieses jungen Berliner Künstlers knüpfte Lang nicht nur direkt an die vorangegangenen Ausstellungen in der *Galerie konkret* und in der Akademie der Künste an,[140] sondern gab auch die zukünftige Richtung vor, im monatlichen Wechsel „mit Vorzug junge Künstler zu zeigen, die andernorts noch kein Forum hatten, und ebenso Maler und Graphiker älterer Generationen, oft solche, die viele Jahre im Abseits gestanden hatten”.[141]

Bis 1968 fanden 65 Personal- sowie vier thematische Ausstellungen (1965 Selbstbildnisse, 1966 Bildnisse, 1967 Die Handzeichnung, 1968 Die Lithographie) statt. Bei den jungen Künstlern dominierten in den ersten drei Jahren Maler und Bildhauer, die bereits in der *Galerie konkret* zu sehen waren, z.B. Manfred Böttcher, Wieland Förster, Dieter Goltzsche, Harald Metzkes, Roland Paris und Werner Stötzer. Von der älteren Generation wurden neben Gabrielle Mucchi, Lea Grundig und Otto Niemeyer-Holstein auch Arbeiten von Curt Querner, Charlotte E. Pauly, Gerhard Altenbourg und Hermann Glöckner gezeigt. Hervorzuheben sind außerdem die DDR-Erstausstellungen von Alberto Giacometti und HAP Grieshaber.

Lothar Lang wählte die Künstler aus und besuchte sie dann gemeinsam mit den Studenten in ihren Ateliers. Zu jeder Ausstellung erschien ein Faltblatt, dessen Inhalt – von Lang redigiert - von Jahr zu Jahr umfangreicher (bis zu sechs Seiten mit sechs Abbildungen) und dessen Auflage immer höher (500 Exemplare) wurde. Seitdem im

---

[137] Galerie Berlin 1967, S. 14.

[138] „Das Unternehmen wurde als ein Beitrag zu der seinerzeit propagierten Kampagne eines ‘Produktionsaufgebotes’ begrüßt, was einen der leitenden Funktionäre der SED jedoch nicht davon abhielt, das Kabinett als eine Neuauflage der Berliner Galerie Konkret zu betrachten.” (Lothar Lang: Auftauchend aus der Erinnerung; IN: Galerie Berlin 2003/2, S. 106.)

[139] Herbert Sandberg: Lob der Initiative; Marginalien August 1964, S. 77.

[140] Zickelbein war sowohl an der Eröffnungsausstellung in der Galerie konkret als auch in der AdK an der Ausstellung „Graphik und Plastik” beteiligt.

[141] Lang 2002, S. 80.

Januar 1964 anlässlich der Ingo Kirchner-Ausstellung dem Faltblatt erstmals eine Lithographie beilag, erschien fast jedes weitere Faltblatt mit einer Original-Graphik.

Graphik spielte im Kunstkabinett überhaupt eine sehr wichtige Rolle: Die ausstellenden Künstler räumten dem Kabinett für den Verkauf von Graphiken an die Studenten Vorzugspreise ein. Und nach den ersten 20 Ausstellungen hatten die ca. 100 Studenten des Institutes „Arbeiten im Gesamtwert von 15.675,- DM gekauft."[142] 1963 und 1964 entstanden die ersten beiden Graphik-Editionen des Kabinetts,[143] und da die jeweils 100 Exemplare dieser Mappen rasch vergriffen waren, gründete Lang im Juni 1965 mit der Herausgabe der Mappe „Huldigung an die Musik" die Kabinett-Presse: „In der Erinnerung wird deutlich, daß die musische, künstlerisch offene Atmosphäre des Kabinetts die Voraussetzung dafür gewesen ist, daß das verlegerische Unternehmen der Kabinettpresse überhaupt gegründet werden konnte."[144] Für die Druckerzeugnisse hatte sich Lothar Lang über das Institut eine generelle Druckgenehmigung beschafft, die jedes Jahr automatisch verlängert wurde.

Seit der ersten Ausstellung gehörten auch eine musikalisch-literarische Vernissage und sogenannte „Kabinettabende" zum regelmäßigen Programm des Kabinetts. In der Regel eröffnete Lothar Lang die Ausstellungen und seine Lehrkräfte-Kollegen zeichneten für das musikalische Begleitprogramm verantwortlich. Pro Ausstellungszeitraum fanden außerdem mindestens zwei Kabinettabende in Form von Künstler- sowie Komponisten-Gesprächen, SchriftstellerLesungen, Vorträgen oder Konzerten statt.

Sowohl die Ausstellungen (mittwochs waren sie von 14-18 Uhr öffentlich zugänglich) als auch die Veranstaltungen des Kabinetts waren immer sehr gut besucht: „Im Laufe der Zeit bildete sich ein Freundeskreis, zu dem in den besten Zeiten etwa 500 Leute gehörten. Sie waren die Abonnenten unserer Faltblätter und lebten in allen Regionen des Landes."[145]

Anlässlich der 50. Ausstellung erschien ein „Almanach des Kunstkabinettes". Neben einer Zeittafel mit allen Ausstellungen und einem Künstlerverzeichnis enthielt es

---

[142] Herbert Sandberg: Lob der Initiative; Marginalien, August 1964, S. 77.
[143] Graphiken von Horst Zickelbein und Hanfried Schulz wurden 1963 als erste Edition verlegt. 1964 wurden sieben, eigens für das Kabinett entworfene Graphiken von Dieter Goltzsche, Bert Heller, Harald Metzkes, Hanfried Schulz, Helena Scigala, Herbert Tucholski und Horst Zickelbein herausgegeben.
[144] Lothar Lang: Auftauchend aus der Erinnerung; IN: Galerie Berlin 2003, S. 106.
[145] Lothar Lang: Auftauchend aus der Erinnerung; IN: Galerie Berlin 2003, S. 106.

„Meinungsäußerungen” von Universitätsprofessoren, Museumsdirektoren, Kunstwissenschaftlern und Künstlern wie Max Uhlig und Ronald Paris zur Kabinettsarbeit von Lothar Lang.[146] Der Beitrag von Diether Schmidt, Kunsthistoriker aus Dresden und seit 1964 Mitglied des Ausstellungs-Aktivs im Leonhardi-Museum, soll hier beispielgebend zitiert werden, da Schmidt die aktuelle kulturpolitische Lage und den Umgang mit den Künstlern (als einziger) auch kritisch beschrieb:

„Das Kunstkabinett hat Jubiläum. Na und? Stop, das ist schon was, nämlich der fünfzigmal angetretene Beweis, daß es auf dem Bitterfelder Weg mit Avantgardismus vorwärts geht, daß zählebige Wunschbilder von -tum und -tümlichkeit, übriggeblieben aus verrotteten Zeiten, schlecht in die sozialistische Kulturlandschaft passen. Das Kabinett verwirklicht die Kulturrevolution: es konfrontiert junge Lehrer mit junger Kunst und jungen Künstlern. Es schafft ein gegenwartsbewußtes musisches Reizklima.” Weiterhin unterstrich Schmidt, dass sich Lang und seine Freunde nicht mit historischem, unumstrittenen Material befassen, sondern „Begegnungen mit dem saftig Lebendigen von heute in Kunst, Literatur, Musik, mit den lebenden Künstlern, vor allem mit den jungen, noch nicht von den Mißverständnissen des Ruhms belasteten (schaffen), um sich streitend und verständnisbereit mit ihnen auseinanderzusetzen, - nein, zusammenzusetzen.”[147]

Nach einem ausführlichen Dank für die Entdeckung und Förderung junger und alter, berühmter und unbekannter, verschollener und verkannter Maler und Graphiker ging Schmidt auch auf kritische Stimmen ein und schloss seinen Brief mit einer Empfehlung: „Wie könnte es anders sein - der Beifall ist nicht ungeteilt. Schele Blicke und Worte kommen aus dem Lager der Thesendrechsler, die sich eher berufen fühlen, Bewegung und Neuerung zu verhindern, als Stagnation und Vorurteile beseitigen zu helfen. Sei’s drum.

Kritik wäre möglich an zu emphatischem Lob und zu geringer kritischer Wertung, die den Künstlern weiterhilft und die Betrachter zu eigenem Urteil erzieht. Aber daran arbeitet auch die Zeit, und ein kritischeres Mitgehen der Öffentlichkeit wäre dazu wünschenswert. Die Kunst und die Künstler haben hier einen Platz und einen tätigen Fürsprecher. Möge sein Beispiel weiter Schule machen - und mögen nun im zweiten halben Hundert sich Sichtung mit Wertung verbinden. Es ist Zeit dazu, die Konturen

---

[146] Galerie Berlin 1967, S. 6ff.
[147] Galerie Berlin 1967, S. 8.

einer neuen Kunstperiode zeichnen sich, nicht zuletzt dank der kontinuierlichen Tätigkeit des Kabinetts, faßbar ab."[148]

1967 noch hoch gelobt, wurde das Kunstkabinett nur ein Jahr später auf Anweisung des Ministeriums für Volksbildung geschlossen und Lothar Lang fristlos entlassen. Grund war nicht die aktuelle Sommerausstellung des Kabinetts mit Lithographien von Fritz Cremer, Ernst Hassebrauck, Ernst Jüchser, Arno Mohr u.a., sondern eine Tunesien-Mappe von Wieland Förster, die Lang im Mai in seiner Kabinettpresse gedruckt hatte. Diese Mappe enthielt sieben Lithographien, in denen Förster Erlebnisse seiner Tunesienreise in abstrakter Formensprache festgehalten hat.[149] Lang wurde eine grobe Abweichung von der Kulturpolitik der Partei vorgeworfen, „die Arbeit wurde als Revisionismus am Bitterfelder Weg bezeichnet, man witterte Konterrevolution, wir waren plötzlich illegal."[150]

Vor dem Hintergrund, dass Lang nicht nur durch seine Arbeit im Kunstkabinett, sondern auch durch seine Artikel in der „Weltbühne" schon längere Zeit unter Kritik stand, wird deutlich, dass es sich bei der Schließung des Kunstkabinetts im Sommer 1968, genau in der Zeit, als der „Prager Frühling" durch militärische Intervention niedergeschlagen worden war, um eine seit längerer Zeit geplante Aktion handelte, zu deren Durchführung man nur auf die „passende Gelegenheit" gewartet hatte.

Aus heutiger Sicht ist es erstaunlich, dass Lang das Kunstkabinett in dieser Form sechs Jahre lang innerhalb einer staatlichen Weiterbildungsanstalt für Lehrer betreiben konnte. Für Lothar Lang liegt die Begründung genau in dieser ungewöhnlichen Zugehörigkeit des Kabinetts: Als Teil des Institutes für Lehrerweiterbildung, Bereich Musikerziehung, war das Kunstkabinett einerseits nicht in eine Institution der bildenden Kunst integriert und zusätzlich weit entfernt vom Hauptsitz der Pädagogischen Hochschule in Potsdam, und andererseits befand es sich durch seine Lage in Weißensee und später in Pankow außerhalb des kulturpolitischen Zentrums von Ost-Berlin.[151]

---

[148] Galerie Berlin 1967, S. 8f.

[149] Tunesien. Sieben Lithographien von Wieland Förster, Kabinettpresse Berlin, Mai 1968, Auflage: 60 Exemplare. Wieland Förster war im Januar 1967 aus Anlass der Ausstellung „Berliner Graphik" in Tunis nach Tunesien gefahren. Während dieser Reise hielt Förster die Landschaft dieses kleinen nordafrikanischen Mittelmeerlandes in Zeichnungen und Gouachen fest, nach denen er später Lithographien anfertigte. Vgl. Wieland Förster: Begegnungen. Tagebuch, Gouachen und Zeichnungen einer Reise in Tunesien, Berlin-Ost 1974.

[150] Lothar Lang: Auftauchend aus der Erinnerung; IN: Galerie Berlin 2003, S. 108.

[151] Gespräch mit Lothar Lang am 26. Mai 2004 in Spreewerder.

Nach der Schließung des Kunstkabinetts gründete Lang den *Köpenicker Pädagogenclub* in Berlin Friedrichshagen. Hier führte er sein Ausstellungsprogramm bis 1973 in verkleinertem Maßstab weiter und gab weitere zehn Graphikmappen heraus.[152] Doch „Ende der siebziger Jahre war auch die Zeit der Kabinettpresse abgelaufen. Mittlerweile gab es Nachahmer. [...] Ich hatte meine selbstgestellte Aufgabe erfüllt. Aufzuhören war mein eigener Entschluß," resümierte Lang selbst.[153]

Zu den ersten Nachahmern des Kunstkabinetts gehörten Lang's „Schüler", Absolventen des Institutes für Lehrerweiterbildung: Bereits im Dezember 1963 hatten Heinz Kunz in der Polytechnischen Oberschule in Bad Dürrenberg und ein Jahr später Jörg-Heiko Bruns im Dorfklub Hötensleben bei Magdeburg ein kleines Kunstkabinett gegründet.[154] Als Bruns 1969 erstmals einen Lehrgang für Kunst und Literatur des Kulturbundes in Bad Saarow besuchte, berichtete er dort von seinen Erfahrungen mit dem von ihm 1964 eröffneten Kunstkabinett und löste damit innerhalb des Kulturbundes neue Initiativen aus: „Kleine Galerien des Kulturbundes, wie das Kunstkabinett Erfurt, das Kunstkabinett Görlitz und die Kleine Galerie Meerane, wurden direkt aus Hötensleben angeregt, gegründet. [...] In dieser Zeit bot sich der Kulturbund für die Initiative einzelner Kunstliebhaber an, ohne daß es schon zu seiner programmatischen Arbeit gehört hätte." Bruns weist weiter darauf hin, daß der Kulturbund „1968, als Langs Kabinett zu bestehen aufhörte", noch nicht bereit war, „die angebotene Initiative des Kunstwissenschaftlers für eine Kleine Galerie zu nutzen." Aber „nur wenige Jahre später gibt es kaum ein Initiativprogramm des Kulturbundes, in dem nicht von Galeriearbeit gesprochen wird."[155]

Vor dem Hintergrund, dass Jörg-Heiko Bruns seit 1960 als Informant des MfS arbeitete, stellt sich heute die Frage, ob ihm und seinen Mitstreitern diese Nische in Form eines Kunstkabinetts, von staatlicher Seite nur deshalb zugestanden wurde, weil das MfS sie durch ihre inoffizielle Zusammenarbeit kontrollieren konnte.[156]

---

[152] Vgl. Kabinettpresse Berlin 1965-1974. Werkverzeichnis, Berlin 1976. Vgl. auch Galerie Berlin 2003.
[153] Lothar Lang; IN: Galerie Berlin 2003, S. 108.
[154] Der Künstler Eckhard Schwandt hatte 1979 einen Lebensbaum „gezeichnet", aus dessen starker Wurzel - Kunstkabinett von Lothar Lang - ein kräftiger Baum mit vielen Verästelungen - Kunstkabinetten - gewachsen ist.
[155] Kulturbund 1978, S. 2f.
[156] Bruhns arbeitete 1960 als Informant „Großer Bär" und später unter dem Decknamen „Baron" für das MfS.; Vgl. Offner/Schroeder 2000, S. 230.

Bei Lothar Lang stellt sich diese Frage so nicht, obwohl er nach der Schließung seines Kunstkabinetts auch als IM für das MfS im Einsatz war und seit 1970 „direkte Aufträge im ‘feindlichen Operationsgebiet’” übernommen hatte - was u.a. bedeutete, dass er über Westberliner Kollegen, Galeristen und Künstler sowie über seine Besuche von Vernissagen in der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik berichtet hat-,[157] denn die Ausstellungen und Editionen, die Lang bis 1968 im Kunstkabinett organisiert bzw. herausgegeben hatte, zeugen bis heute von seinem Versuch, „den Rahmen des DDR-Üblichen und in der DDR Möglichen zu sprengen”.[158]

Langs Engagement für junge Künstler, das sich nicht nur in seinen Ausstellungen im Kunstkabinett, sondern auch in seinen Artikeln in der Weltbühne deutlich zeigte, erfährt bis heute große Anerkennung,[159] genau wie seine Verdienste für die Druckgraphik: In der Kabinettpresse vollbrachte Lang „die bedeutendste verlegerische Leistung für die Graphik in der DDR”.[160]

3.4 Dresden in den 1960er Jahren

3.4.1 Nestoren der Dresdner Kunst

Die Dresdner Kunstszene war in den 1960er Jahren noch von einer qualitativ und quantitativ starken Gruppe von bildenden Künstlern geprägt, deren Geburtsdatum größtenteils im vorangegangenen Jahrhundert lag: Von den nachimpressionistischen Malern der „Dresdner Schule” lebten und arbeiteten in den 1960er Jahren noch Josef Hegenbarth, Hans Jüchser, Bernhard Kretzschmar, Karl Kröner, Georg Nerlich, Theodor Rosenhauer, Helmut Schmidt-Kirstein, Paul Wilhelm sowie die „Außenseiter der Dresdner Schule”[161] Ernst Hassebrauk, Joachim Heuer und Albert Wigand.

Hinzu kam eine größere Anzahl von Künstlern, die aus der Tradition des proletarisch-revolutionären Realismus kamen und einst Mitglieder der Künstlergruppen „ASSO”[162]

---

[157] Hannelore Offner: Überwachung, Kontrolle, Manipulation; IN: Offner/Schroeder 2000, S. 185, 229.
[158] Schweinebraden 1998, Bd. 2, S. 64f.
[159] Eberhard Göschel erinnerte sich im April 2005, dass die jungen Künstler seiner Generation Lang in den 1960er Jahren einiges zu verdanken hatten. Nicht nur die Ausstellungen im Kunstkabinett, sondern auch seine Artikel in der Weltbühne waren für diese Generation von großer Bedeutung: „Daß Lang damals einen positiven Artikel über mich in der Weltbühne geschrieben hatte, war sehr wichtig und gut für mich.” (Gespräch mit Göschel am 1.4.2005 in Dresden.)
[160] Galerie Berlin 2003, S. 9.
[161] Lang 1986, S. 207.
[162] Vgl. S. 66f. dieser Arbeit.

bzw. „Das Ufer"[163] gewesen waren wie Gert Caden, Erich Fraaß, Otto Griebel, Lea Grundig, Willy Illmer, Waldo Köhler, Max Möbius, Curt Querner, Eva Schulze-Knabe, Friedrich Skade und Fritz Tröger.

Hermann Glöckner, Edmund Kesting, Hans Kinder und Max Lachnit erweiterten mit ihren abstrakt-konstruktiven Werken und Willy Wolff mit veristisch-surrealistischen Arbeiten das Dresdner Kunstspektrum dieser Zeit.

Auf dem Gebiet der Graphik gehörten Hans Theo Richter, Wilhelm Rudolph sowie Wilhelm Lachnit, der sich seit 1957 intensiv mit Radierungen beschäftigte, und im Bereich Plastik die Bildhauer Max Lachnit, Walter Arnold und Hans Steger zu den aktiven Künstlern dieser Generation in Dresden.[164]

Von dieser großen Gruppe lehrten in den 1960er Jahren jedoch nur Arnold, Lea Grundig, Richter und Steger an der HfBK.[165] Die Mehrzahl dieser älteren Künstlergeneration arbeitete mehr oder weniger zurückgezogen, aber sie stand - dies war eine Dresdner Besonderheit - mit den jungen Künstlern in regem Austausch: „Das Entscheidende war wohl das Zusammenrücken der Jüngeren mit dem Umfeld der damals noch sehr dicht stehenden älteren Maler, die glaubwürdig Dresdner Tradition vertraten. Es bildeten sich Mentorenverhältnisse und ein gegenseitiges Sich-Stützen."[166] Davon profitierten durchaus beide Seiten, die jungen Künstler lernten Dresdner Tradition und Qualitätsbewußtsein sowie - in Zeiten staatlicher Instruktionen besonders wichtig - schöpferische Offenheit kennen und schätzen. Manch älterer Künstler „wurde auf diese Weise aus der Versenkung geholt, Leute, die als Fata Morgana geisterten, weil ihr früheres Werk vernichtet war beim Bombenangriff."[167]

---

[163] Vgl. Fußnote 31 dieser Arbeit.

[164] Walter Arnold (1909-1979), Gert Caden (1891-1990), Erich Fraaß (1893-1974), Hermann Glöckner (1889-1987 Berlin), Otto Griebel (1895-1972), Lea Grundig (1906-1977 bei Constanza), Ernst Hassebrauk (1905-1974), Josef Hegenbarth (1884-1962), Joachim Heuer (1900-1994), Willy Illmer (1899-1968), Hans Jüchser (1894-1977), Edmund Kesting (1892-1970 bei Berlin), Hans Kinder (1900-1986), Waldo Köhler (1909-1992), Karl Kröner (1887-1972), Bernhard Kretzschmar (1889-1972), Max Lachnit (1900-1972), Wilhelm Lachnit (1899-1962), Max Möbius (1901-1978), Georg Nerlich (1892-1982), Curt Querner (1904-1976), Hans Theo Richter (1902-1969), Theodor Rosenhauer (1901-1996 Berlin), Wilhelm Rudolph (1889-1982), Helmut Schmidt-Kirstein (1909-1985), Eva Schulze-Knabe (1907-1976), Friedrich Skade (1898-1971), Hans Steger (1907-1968), Fritz Tröger (1894-1978), Albert Wigand (1890-1978 Leipzig), Paul Wilhelm (1886-1965), Willy Wolff (1905-1985).
Alle Künstler sind, bis auf die angeführten Ausnahmen, in Dresden gestorben.

[165] Walter Arnold war 1951-1974 Professor für Plastik, Lea Grundig 1949-1967 Professorin für Malerei/Graphik, Richter 1947-1967 Professor für Graphik, Steger 1954-1968 Dozent für Plastik. Vgl. HfBK 1990.

[166] Diether Schmidt: Zur Dresdner Kunstsituation in den sechziger Jahren; IN: Geschichtsverein 1992, S. 31.

[167] Diether Schmidt: Zur Dresdner Kunstsituation in den sechziger Jahren: IN: Geschichtsverein 1992, S. 31.

3.4.2 Kunst der Zeit - Galerie der Genossenschaft Bildender Künstler Dresdens

Die ehemaligen Mitglieder der Künstlergruppe „Das Ufer" Siegfried Donndorf, Rolf Krause, Johannes Kühl, Erna Lincke und Hans Busse gehörten am 28.11.1953 zu den Gründungsmitgliedern der „Genossenschaft Bildender Künstler Dresden".[168] Die Genossenschaft bestand aus aktiven und fördernden Mitgliedern sowie einem Vorstand, der sich aus in Dresden arbeitenden Malern, Graphikern, Bildhauern und Kunsthandwerkern zusammensetzte. Sie „war von Beginn an eine selbständige Ausstellungs- und Handelseinrichtung, die nach demokratischen Leitungsprinzipien arbeitete und sich kulturpolitische, künstlerische und ökonomische Ziele stellte". Offiziell verkörperte sie „die kontinuierliche Kulturpolitik der Partei der Arbeiterklasse in der DDR" [169] und praktisch sollte sie den privaten Kunsthandel in der DDR ersetzen.

Erst der Umzug 1960 von den bescheidenen Ausstellungsräumen im Albertinum in eigene repräsentative Räume in der gerade fertiggestellten Thälmannstraße erlaubte die Erfüllung der Grundaufgabe der Genossenschaft: Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten für ihre Mitglieder zu schaffen. Unter dem neuen Namen *Kunst der Zeit* wurden nicht nur Mitglieder der Genossenschaft im neuen Dresdner Domizil ausgestellt, sondern „auch Ausstellungen in der gesamten DDR veranstaltet und Gästen die Möglichkeit gegeben, sich in Dresden erfolgreich zu zeigen".[170] Neben Personal-Expositionen fanden auch Gruppen- und Themen-Ausstellungen statt, bis 1973 insgesamt 450 Ausstellungen.[171]

Die *Kunst der Zeit* stellte in den 1960er Jahren ein kleines, aber wichtiges Zentrum für künstlerische Aktivitäten dar, „noch ohne die Partnerschaft der später hinzukommenden kleinen Galerien und der Verkaufseinrichtungen des Staatlichen Kunsthandels",[172] aber im wesentlichen begrenzt auf ihre Mitglieder.

---

[168] „Das Ufer" war 1952 im Zuge der Verselbständigung des VBKD aufgelöst worden. Ähnliche Genossenschaften bildeten sich in dieser Zeit auch in Karl-Marx-Stadt, Berlin, Leipzig, Erfurt und Weimar. Siegfried Donndorf war der erste Vorsitzende der Galerie, seine Nachfolgerin wurde Erna Lincke. Vgl. Feist/Gillen 1990, S. 29.

[169] Karl-Heinz Seltmann IN: Galerie Dresden 1984. o.S.

[170] Fritz Löffler IN: Galerie Dresden 1984, o.S.

[171] Vgl. Eine erfolgreiche Bilanz. 20 Jahre Genossenschaft „Kunst der Zeit"; Union, 29.11.1973, S. 2. / 20 Jahre „Kunst der Zeit. Gewachsen mit der DDR; SZ, 29.11.1973, S. 4.

[172] Karl-Heinz Seltmann IN: Galerie Dresden 1984, o.S.

Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden veranstalteten nur in den Räumlichkeiten des Kupferstich-Kabinetts gelegentlich Expositionen zeitgenössischer Dresdner Kunst[173] und Lehrende sowie Absolventen der Kunsthochschule bekamen ab 1967 die Möglichkeit, in der *Galerie der HfBK* im Objekt Brühlscher Garten auszustellen.[174]

Vom einst so vielfältigen privaten Kunsthandel existierte in den 1960er Jahren in Dresden nur noch die *Kunstausstellung Kühl*: „Es ist dabei erstaunlich, wie sich in diesem Umfeld Kühl als einzige private Kunstgalerie behauptet hat."[175] Neben Künstlern der klassischen Moderne stellte Johannes Kühl, der die Galerie 1965 von seinem Vater übernommen hatte, mitunter auch junge Dresdner Maler und Graphiker wie Max Uhlig, Claus Weidensdorfer und Gunter Herrmann aus. [176]

Außerdem hat in Dresden von 1959 bis 1963 noch der Salon von Ursula Baring existiert.[177]

3.4.3 Ausstellung im Puschkinhaus - Störung reglementierter Sehgewohnheiten

Durch persönliche Kontakte und Umgehung bzw. Missachtung des VBKD, war es dem Dresdner Maler Peter Herrmann, der als Autodidakt kein Verbandsmitglied war, im März 1965 gelungen, eine Ausstellung mit eigenen Arbeiten und Werken seiner Künstler-Freunde Peter Graf, Peter Makolies und Ralf Winkler im Puschkinhaus, dem Sitz der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft in Dresden, zu organisieren:[178] „Ich hatte einen Arbeitskollegen, der war dort Mitglied der Clubleitung. Der

---

[173] Vgl. Jahrbücher der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.
[174] Vgl. HfBK 1990.
[175] Diether Schmidt: Zur Dresdner Kunstsituation in den sechziger Jahren, IN: Geschichtsverein 1992, S. 31.
[176] Heinrich Kühl hatte die Galerie 1924 gegründet. Von 1965 bis 1994 führte sein Sohn Johannes Kühl die Galerie in der Zittauer Straße weiter. Vgl. www.kunstausstellung-kuehl.de
Vgl. auch Fritz Löffler: Rückblick auf eine 50jährige Tradition; Union, 15.12.1974, S. 3.
[177] Der private Salon von Ursula Baring, in welchem sie seit 1959 Ausstellungen organisierte, musste 1963 „durch Strafandrohung aufgrund entsprechender Interventionen der Stasi bei der VP" geschlossen werden. (Schweinebraden 1998, Bd. 2, S. 64.)
[178] Peter Herrmann, der zu dieser Zeit noch seinen gelernten Beruf Chemigraph ausübte, sagte 1975 im Interview mit Henry Schumann „Wir hatten damals einfach bloß keine Möglichkeiten gefunden, hier in Dresden auszustellen. Bis dann 1965 ein guter Zufall es ermöglichte, hier im Puschkinhaus, dem Leithaus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft, zusammen auszustellen. Peter Graf und ich, Ralf Winkler, der Bildhauer Peter Makolies und Winfried Dierske waren beteiligt. Hab ich noch jemand vergessen?" Peter Graf: „Nee." (Schumann 1976, S. 88 f.) Winfried Dierske hatte seine Gemälde kurz vor der Ausstellungseröffnung zurückgezogen. Vgl. Braunsberg/Griesebach 1991.

wußte ja, daß ich Maler bin und noch einige Malerfreunde habe. Da der Club sich auch kulturell betätigte und ich ihm klarmachen konnte, daß eine Ausstellung junger Maler mit guten Bildern eine echte kulturelle Leistung darstellt, machte er diesen Vorschlag in der nächsten Leitungssitzung. Die Leiterin, die im Kreisvorstand der CDU war, willigte ein. Ralf machte ein Plakat, wir brachten die Bilder hin und hängten sie möglichst gut an die Wände."[179]

Etwa 120 Werke hatten die vier Künstler auf die Etagen des Puschkinhauses verteilt, und gleich nach der Eröffnung wurde Kritik laut: „Die Bilder stören reglementierte Sehgewohnheiten, erregen Mißfallen, werden als Provokation verstanden."[180] Die Eintragungen im Gästebuch reichten von der Feststellung „großartig-frische Ausstellung" bis zu Fragen wie: „Sollten das Menschen unserer Zeit sein? Wie steht es geistig mit Ihnen?"[181] Da nach einem öffentlichen Diskussionsabend „unliebsame Bilder von Winkler" abgehängt werden sollten, bauten die Künstler ihre Ausstellung vorzeitig ab.[182]

Aus Mangel an Ausstellungsmöglichkeiten hatten sich die Künstler in Eigeninitiative im Puschkinhaus ihre erste Ausstellung in Dresden organisiert, nachdem sie alle vier 1961 auf der Berliner Akademie-Ausstellung „Junge Künstler" erstmals öffentlich zu sehen gewesen waren. Und natürlich hatte diese Aktion, auch ohne dass es Anliegen der Künstler war, „einen ziemlichen Wirbel gemacht. Komischerweise hatten Dresdner einschlägige Kreise ziemlich sauer auf uns reagiert."[183] Aber für die Maler selbst war die Ausstellung ein großer Gewinn: „Selbstverständlich war uns klar, dass wir anders malten, von einer anderen Auffassung herkamen. Die Ausstellung festigte diese Haltung. Mit einem Mal waren wir obendrein Helden und strotzten vor Selbstbewußtsein." [184]

---

[179] Peter Herrmann IN: A.R. Penck; Katalog, Nationalgalerie, Berlin-West 1988, S. 31.
[180] Peter Graf; Katalog, Leonhardi Museum, Dresden 2000, S. 86.
[181] Braunsberg/Griesebach 1991, S. 95f, 108.
[182] Peter Graf; Katalog, Leonhardi Museum, Dresden 2000, S. 86.
[183] Peter Herrmann IN: Schumann 1976, S. 89.
[184] „Die Ausstellung-so die Eröffnung-war ein Wahnsinnserfolg. Das Haus war proppenvoll. [...] Selbst der Rektor der Hochschule und der Sektionsleiter Malerei kamen zur Eröffnung-alles Verbandsleute, die offiziell in Dresden die Kunst bestimmten. In der staatlichen Presse, der SZ, dem Sächsischen Tageblatt, der Union wurde ganz negativ darüber berichtet. Die Bilder seien 'zu pessimistisch', wir seien 'weit entfernt vom sozialistischen Realismus'. Daß aber überhaupt etwas geschrieben wurde, bewirkte einen großen Ansturm der Hochschul-Studenten. Alle wollten die Ausstellung sehen. Allerdings wurde ihnen der Besuch verboten. Es hing irgend etwas in der Luft. Letzten Endes waren wir ja Verschwörer, die wie aus dem Nichts ausgestellt hatten." (Peter Herrmann, IN: P. Hermann anlässlich seines 60. Geburtstages, 1997, S. 11f.)

3.4.4 Bezirksausstellungen - Kulturvoll leben in sozialistisch gestalteter Umwelt

Die ersten beiden Dresdner Bezirksausstellungen hatten 1954/1955 und 1957 im Albertinum stattgefunden, und auch die 4. Bezirksausstellung des VBKD Dresden fand vom 8.10.- 26.11.1961 wieder im Albertinum statt,[185] nachdem die 3. Dresdner Bezirksausstellung 1959 zu Ehren des 10. Jahrestages der DDR als „Bekenntnis der Künstler zur Mitarbeit an den politischen Zielen unseres Staates" veranstaltet und in die Stadthalle verlegt worden war.[186] Die 4. Bezirksausstellung kam ganz ohne gesellschaftlichen Anlass oder politische Losungen aus, zeigte dafür aktuelle Arbeiten zahlreicher junger Künstler und zählte damit wahrscheinlich zu den im Vorfeld der Fünften Deutschen Kunstausstellung veranstalteten Schauen auf Bezirksebene, die „nicht vollständig die Anforderungen der Politiker befriedigen konnten."[187]

Drei Jahre später wurde die 5. Bezirksausstellung Dresden vom 19.9. -15.11.1964 im Schloss Pillnitz parallel zur zentralen Berliner Ausstellung „Unser Zeitgenosse" durchgeführt. Während in Berlin „dem deutschen Volke meist größere Werke von anspruchsvoller Thematik vor Augen" geführt wurden, zeigten Dresdner Künstler „im intimeren Bereich der Handzeichnungen, Aquarelle und Kleinplastik ein Gleiches." Diese kleinformatigen Arbeiten waren hauptsächlich der Natur gewidmet, denn „eine Voraussetzung realistischen Schaffens ist das Naturstudium" ...[188] Mit dieser Exposition demonstrierten die Organisatoren, wie der Begriff des sozialistischen Realismus geschickt interpretiert werden konnte.

Nur ein Jahr nach dem 11. Plenum des ZK der SED zählte auch die 6. Bezirksausstellung Dresden, die vom 11.9.- 31.10.1966 im Albertinum stattfand, zu den objektiveren Ausstellungen auf Bezirksebene. Der Jury kam es „darauf an, unter der Voraussetzung hoher Qualität in der Vielzahl der Auffassungen und Ausdrucksweisen ein Bild von den ernsten und intensiven Bemühungen unserer bildenden Künstler zu geben, die Welt, in der wir leben, vielseitig und tief zu erfassen".[189] Wie auf der 5. Bezirksausstellung 1964 waren wieder zahlreiche jüngere Künstler vertreten.

---

[185] Dresden 1961, o.S.
[186] 3. Bezirksausstellung des VBKD Dresden; Katalog, Dresden 1959, o.S.
[187] Vgl. Halbdreher 1995, S. 134.
[188] Dresden 1964, o.S.
[189] Dresden 1966, o.S.

Die 7. Bezirksausstellung Dresden war dagegen ein großes sozialistisches Projekt: 1969 wurden zu Ehren des 20. Jahrestages der Gründung der DDR im Neuen Rathaus, im Albertinum, im Glockenspielpavillon, in einer Oberschule, in einem Wohnhochhaus und im Hygiene-Museum Arbeiten zum Motto „Kulturvoll leben in sozialistisch gestalteter Umwelt" ausgestellt. Neben Malerei, Graphik und Plastik gehörten die Abteilungen bildnerisches Volksschaffen sowie Architektur und baugebundene Kunst zum präsentierten Spektrum. Die ausgestellten Arbeiten machten deutlich, dass die Künstler „nicht schlechthin die Umwelt gestalten, sondern ihre Umwelt sozialistisch gestalten" sollten.[190] Im gleichen Jahr verdeutlichte auch das von Gerhard Bondzin geschaffene Wandbild „Der Weg der roten Fahne"[191] an der Westfassade des neu eröffneten Kulturpalastes „als markanteste ikonographische Bekundung die künstlerische Beflissenheit in Dresden."[192]

---

[190] Dresden 1969, o.S. (Frontispiz: Walter-Ulbricht-Büste)
[191] Für das Wandbild waren im Vorfeld ein offener und ein Einladungs-Wettbewerb ausgelobt worden. Zu den Teilnehmern des offenen Wettbewerbes hatte auch Ralf Winkler/A.R. Penck gehört, und obwohl der Gewinner beider Veranstaltungen Rudolf Sitte war, ging der Auftrag schließlich an Gerhard Bondzin. Bondzin war seit 1965 Rektor der Dresdner HfBK und hatte hier eine Klasse für Monumentalmalerei aufgebaut. (Vgl. Guth 1995, S. 234 und Flacke 1995, S. 196f.)
[192] Günter Jäckel IN: Geschichtsverein 1992, S. 3.

4 Leonhardi-Museum I

4.1 Die erste Ausstellung 1963

Am 10. Oktober 1963 wurde im großen Saal des Leonhardi-Museums auf der Grundstraße in Dresden Loschwitz eine Ausstellung des „Aktives bildender Künstler des Stadtbezirkes Ost” mit Arbeiten von **Gerd Caden**, **Bruno Konrad**, **Manfred Schubert**, **Günter Tiedeken** und **Claus Weidensdorfer** eröffnet. Damit wurde ein Ort zu neuem Leben erweckt, der „etwas abseits gelegen und vergessen” seit einigen Jahren „ein Dornröschen-Dasein - wenn nicht gar wegen des erneuerungsbedürftigen Äußeren der Gebäude Gedanken-Verbindungen an Aschenputtel auftauchten -” führte.[193]

Initiator dieser Ausstellung war der 31jährige Maler Günter Tiedeken. Er gehörte zur ersten Generation junger Künstler, die ihr Studium vollständig in der DDR absolviert hatten: Tiedeken hatte 1952-1958 an der HfBK Malerei studiert, war seitdem freischaffend tätig und gesellschaftspolitisch aktiv, z.B. im Stadtbezirk Dresden-Ost als Stadtverordneter und seit 1960 in der Leitung des VBKD Dresden in der Sektion Malerei und Graphik. Durch die persönliche Begegnung mit Lothar Lang, der ihn Anfang der 1960er Jahre auf Vermittlung des Künstlers Dieter Goltzsche in Dresden besucht hatte, hatte Tiedeken von Langs Kunstkabinett in Berlin-Weißensee erfahren.[194] Angeregt und ermutigt von Langs Kabinett-Arbeit begann sich der junge Tiedeken für den Ausstellungsort Leonhardi-Museum zu interessieren, da er nicht nur in unmittelbarer Nähe wohnte, sondern auch das Problem der mangelnden Ausstellungsmöglichkeiten kannte.[195] Nachdem Tiedeken erfahren hatte, dass das Leonhardi-Museum vom Dresdner Stadtmuseum verwaltet wurde und für keine konkrete Nutzung vorgesehen war - die freien Räumlichkeiten wurden lediglich vom gegenüberliegenden Buchladen als Lager genutzt - fragte er junge Kollegen wie den ein Jahr älteren Graphiker Claus Weidensdorfer, ob sie „Lust hätten, was Verrücktes zu machen”.[196]

---

[193] W.W.: Künstlerinnen stellen aus; SZ, 17.4.1964.
[194] Goltzsche und Tiedeken kannten sich vom gemeinsamen Studium an der HfBK.
Zum Kunstkabinett von Lothar Lang Vgl. Kap. 3.3.2. dieser Arbeit.
[195] Tiedeken wohnte von 1957 bis 1964 auf der Leonhardi-Straße 3 in Dresden-Loschwitz.
[196] Gespräch mit Günter Tiedeken am 12. November 2004 in Dittelsdorf.

„Verrückt” bedeutete in diesem Zusammenhang, eine Ausstellung mit Arbeiten der jüngsten Künstlergeneration im gut geeigneten Oberlichtsaal des Leonhardi-Museums in Eigeninitiative zu organisieren.[197] Weidensdorfer war von der Idee begeistert, denn „die Generation vorher hatte ja schon die Künstlergenossenschaft gegründet und organisierte seit 1960 Verkaufsausstellungen in der *Kunst der Zeit*”.[198]

Neben Weidensdorfer konnte Tiedeken die gleichaltrigen Künstler Konrad, Schubert und Weber sowie den 65jährigen Fritz Skade für sein Projekt gewinnen. Um der Gruppe eine Struktur zu geben, gründeten die sechs Künstler ein „Aktiv bildender Künstler” und organisierten, nachdem sie etwas aufgeräumt und die Wände weiß gestrichen hatten, mit Unterstützung des Stadtmuseums eine erste Ausstellung als Beitrag „zum guten Gelingen der Wahl für Volkskammer und Bezirkstag”.[199]

Alle an der Ausstellung beteiligten Künstler hatten in den 1950er Jahren an der HfBK in Dresden Malerei bzw. Graphik studiert und waren, bis auf den 72jährigen Caden, Gründungsmitglieder des „Aktives Bildender Künstler”. In Aquarellen und Zeichnungen berichteten sie „aus dem Schaffen unserer Tage.”[200] Welche konkreten Arbeiten ausgestellt waren, lässt sich bis auf die Aquarelle von Tiedeken - lockere landschaftliche Kompositionen wie „Tag im Frühling”-,[201] nur schwer rekonstruieren. Auf der Einladungskarte hat Weidensdorfer ein Porträt, zwei Industrielandschaften sowie ein Pferd wiedergegeben (Abb. 133), und Ingrid Wenzkat sprach in ihrem Artikel in der Dresdner Tageszeitung „Union” von Blättern, „deren Thematik sich entsprechend der Zielsetzung von der Bewegungsstudie über Porträt und Landschaft bis zu aktueller Problematik erstreckt, deren Technik verschiedene Graphiken, Aquarell und Pastell umfasst.”[202]

Grundsätzlich arbeiteten die Künstler in recht unterschiedlichen Ausdrucksweisen: Während Tiedeken zu dieser Zeit noch auf der Suche war, „Mensch und Landschaft, Mensch und Werk als sich dauernd Veränderndes geben, die dynamische Spur des

---

[197] „Der Raum, der diesem Zweck zur Verfügung steht, hat gutes Oberlicht und geeigneten Platz für etwa 40 Bilder mittleren Formats.” (Günter Tiedeken: Künstler im Leonhardi-Museum; SZ, 2.4.1964.)
[198] Gespräch mit Claus Weidensdorfer am 25. Oktober 2004 in Radebeul.
[199] Günter Tiedeken: Aktiv Bildende Kunst; Typoskript, 1963.
Um die erforderliche Genehmigungen für Ausstellungen oder andere kulturelle Veranstaltungen zu bekommen, war es geschickt, einen offiziellen Anlass, wie z.B. einen Jahrestag der DDR-Gründung, einen SED-Parteitag oder eben eine Wahl anzugeben, um die gesellschafts-politische Bedeutung der jeweiligen Veranstaltung unterstreichen zu können.
[200] Aus dem Schaffen unserer Tage; SZ, 15.10.1963.
[201] Tag im Frühling, 1962, Aquarell, 58,8x85 cm, Besitz des Künstlers.
[202] I.W.: ... unser Leben mitzugestalten; Union, 26.10.1963.

Lebens in Bau und Farbe der Bilder interpretieren" wollte,[203] und Weidensdorfer vor allem „romantisch verträumte Bilder, die in Sujet, Farbe und graphischer Umsetzung an die schwebende Welt des Marc Chagall erinnern," schuf ,[204] gaben Schubert und Konrad Anfang der 1960er Jahre das Leben der Arbeiter und Bauern in gefestigter realistischer Form wieder.[205] Von Caden, dem Mentor der Gruppe, waren sicher auch realistische Arbeiten zu sehen, denn er hatte sich nach einer konstruktivistischen Periode und der heftigen Kritik an seiner Arbeit als künstlerischer Leiter der 2. Deutschen Kunstausstellung,[206] nach 1949 der gegenständlichen Malerei zugewandt.

Ziel dieser Ausstellung im Leonhardi-Museum war sicher nicht, den Künstlern erstmals eine Gelegenheit zu bieten, ihre Werke öffentlich zu zeigen - denn alle waren im Vorfeld auf der 4. Bezirksausstellung Dresden bzw. der 5. Deutschen Kunstausstellung vertreten,[207] sondern diesen Ort (wieder)zubeleben, das Leonhardi-Museum im Kunstbetrieb der Stadt zu etablieren. Bald stellte sich heraus, dass die Ausstellung in diesem Sinne erfolgreich war, denn sowohl die Beteiligten als auch die Besucher äußerten den Wunsch, „dass dies der Auftakt für weitere Unternehmen gleicher Art sein sollte."[208]

---

[203] Inge Weinke: Günter Tiedeken. Suchend, zweifelnd, an sich arbeitend; BK 4/1965, S. 199.
[204] Gabriele Muschter: Claus Weidensdorfer. Druckgraphik 1955-2002; Altenburg 2003, S. 7f.
[205] Manfred Schubert hatte z.B. 1962/63 auf der 5. Deutschen Kunstausstellung das Gemälde „Demonstration" ausgestellt, das von der Kritik sehr gelobt wurde. Vgl. Cay Brockdorff: Genrebilder Dresdner Maler auf der 5. Deutschen Kunstausstellung; BK 1/1963, S. 18.
[206] Gerd Caden wurde in seiner Funktion als Leiter der 2. Deutschen Kunstausstellung von der SED-Parteiführung als „Formalist" kritisiert: Die 2. Deutsche Kunstausstellung ist „eine Schau des Formalismus. Die Hauptursache dafür [...] liegt zweifellos bei den Organisatoren in Dresden selbst, vor allem bei dem Gen. Gert Kaden. Der Gen. Kaden ist nicht nur [...] ein völliger Formalist, sondern auch ein schlechter Maler." (Petra Roettig: Wandbildaktion; IN: Flacke 1995, S. 33f.) Vgl. Martin Schönfeld: Von der orientierenden zur richtungsweisenden Ausstellung; IN: Kaiser/Rehberg 1999, S. 301.
[207] Caden war auf der 2. und 4. Deutschen Kunstausstellung sowie auf allen bisherigen Bezirksausstellungen Dresden vertreten. Schubert und Weidensdorfer waren 1957 und 1960 auf den Dresdner Ausstellungen „Junge Künstler" und gemeinsam mit Tiedeken auf der 4. Bezirksausstellung Dresden zu sehen. Tiedeken und Schubert gehörten 1961/62 zur Auswahl „Junger Künstler" in der AdK Berlin, und alle vier jüngeren Künstler waren 1962 auf der 5. Deutschen Kunstausstellung dabei.
[208] Günter Tiedeken: Künstler im Leonhardi-Museum; SZ, 2.4.1964.

4.2 Aktiv bildender Künstler

Im Januar 1964 einigten sich die Mitglieder des „Aktivs bildender Künstler” mit Vertretern des Stadtmuseums und des VBKD auf eine weiterführende Zusammenarbeit und formulierten folgendes Konzept: „Die Ausstellungen tragen den Charakter von Studio-Ausstellungen und sollen die Vielfalt unserer sozialistischen Umwelt mit vielfältigen künstlerischen Ausdrucksmitteln widerspiegeln. Durch die gemeinsame Auswahl der Ausstellungsexponate lernen sich die Ausstellungskollektive kennen. Es findet eine wechselseitige Bereicherung und künstlerische Anregung statt. Wir wollen an der kulturellen Entwicklung im Stadtbezirk Dresden-Ost durch die Ausstellungen und die darin stattfindenden Aussprachen teilnehmen und die Menschen für die bildende Kunst interessieren. [...]

Das Stadtmuseum stellt die Räumlichkeiten des Leonhardi-Museums sowie technische Einrichtungen (Stellwände, Tische, Wechselrahmen, Vitrinen) zur Verfügung und garantiert die Aufsicht im Leonhardi-Museum für 3 halbe Tage in der Woche. Das Aktiv für bildende Kunst zeichnet verantwortlich für den Inhalt und die Organisation des gesamten Ausstellungsvorhabens. Der VBKD stellt 600,- Mark zur Verfügung.”[209]

Die Auswahl der Künstler und Themen lag also in den Händen der Mitglieder des Aktives, dessen Zusammensetzung immer wieder variierte. Jedes Mitglied konnte Künstler für eine Ausstellung vorschlagen, und gemeinsam wurde dann ausgewählt und abgestimmt und schließlich wurden die „Gruppen” zusammengestellt: „Manchmal waren die Kombinationen nicht so glücklich, aber darum ging es ja auch nicht unbedingt, sondern es sollten möglichst Viele die Möglichkeit bekommen, ihr Werk zu zeigen, denn um beurteilen zu können, ob etwas gut oder schlecht ist, muss man es erst einmal sehen können.”[210]

Das Aktiv war in sich so strukturiert, das es einen Leiter gab, der Ansprechpartner für die Behörden und die „Kooperationspartner” wie das Stadtmuseum war, sowie pro Ausstellung einen Verantwortlichen, der für die praktische Durchführung etc. zuständig war. Der erste Leiter war Günter Tiedeken. Auf Anregung Tiedekens wurde im

[209] Konzeption für das Ausstellungsvorhaben im Stadtbezirk Dresden-Ost; Typoskript, 1964.
[210] Gespräch mit Diether Schmidt am 10. März 2005 in Berlin.

Lauf des Jahres 1964 der Kunsthistoriker Diether Schmidt zur Mitarbeit im Aktiv eingeladen, im gleichen Jahr kam auch der Künstler Max Uhlig dazu, der 1965 die Leitungsfunktion von Tiedeken übernahm. Uhlig, der gerade sein Meisterstudium bei Hans-Theo Richter an der Akademie der Künste in Berlin beendet hatte, war vor allem daran gelegen, den lokal begrenzten Rahmen zu erweitern und auch Künstler aus anderen Städten einzuladen.

Das Museum für Stadtgeschichte stellte 1965 erneut die Räume im Leonhardi-Museum sowie Vitrinen und Tafeln für fünf Ausstellungen von Ende März bis Ende Oktober zur Verfügung und übernahm einen Teil der Kosten „für die Betreuung während der Öffnungszeiten", für Werbung und Katalogherstellung. Der VBKD wollte nun eine wichtigere Rolle spielen, indem er nicht nur die „Hauptkosten für die Kataloge", sondern auch „die Verpflichtung für den Inhalt der jeweils gezeigten Studioausstellungen" übernahm. Neu war außerdem der Passus: „Werbung, Kataloge und sonstige Veröffentlichungen über die Ausstellungen im Leonhardi-Museum sind nach Absprache mit dem Museum für Stadtgeschichte zu veranlassen. Ihr Inhalt wird vor Drucklegung dem Museum zur Kenntnis gegeben."[211]

Mit diesem Schreiben wurde deutlich, dass der VBKD über den Bezirksvorstand Dresden nun als Kontrollinstanz fungieren sollte und die Verantwortung für die Ausstellungen im Leonhardi-Museum vom Aktiv übernommen hatte. Eine Folge war, dass 1965 zuerst das „Aktiv bildender Künstler" und 1966 auch das Museum für Stadtgeschichte aus den Faltblättern - und damit aus der offiziellen Zuständigkeit gestrichen wurde.[212] Das Leonhardi-Museum war nun offiziell eine Einrichtung des VBKD Bezirk Dresden.

Dieser Verantwortungswechsel auf dem Papier führte aber keinesfalls dazu, dass der Bezirksverband Dresden des VBKD auch die Ausstellungen organisierte. Die Konzeption und Durchführung der Veranstaltungen im Leonhardi-Museum lag weiterhin in den Händen des Aktives, zu welchem in den folgenden Jahren die Künstler Sigrid Artes, Werner Wittig und das Ehepaar Kuhle hinzukamen.

---

[211] Brief von Gerhard Thümmler vom Museum für Stadtgeschichte an den VBKD Dresden, 21.1.1965.
[212] Im „Impressum" der Faltblätter wurden 1963/64 „Museum für Stadtgeschichte / Aktiv der bildenden Künstler"; 1965 „Museum für Stadtgeschichte / VBKD" und ab 1966 nur noch „VBKD Bezirk Dresden" aufgeführt.

Die Mitglieder des Aktives mussten nun zwar ihre Ausstellungsvorschläge in Jahresplänen zusammenfassen und diese im Voraus grundsätzlich dem VBKD vorlegen, aber dieser „bestätigte die Jahresplanungen meist und Schwierigkeiten traten erst kurzfristig auf, weil manche Ausstellungseröffnungen terminlich zu dicht an sozialistischen Feiertagen oder Eröffnungsdaten großer Kunstausstellungen in Dresden lagen."[213]

1969, nachdem der Verband im Juni kurzfristig eine Horst Zickelbein-Ausstellung und anschließend die 33. Studio-Ausstellung der jungen Dresdner Künstler Wolfram Hänsch, Horst Leifer und Peter Makolies am Vorabend der Eröffnung verboten hatte, häuften sich die Differenzen zwischen dem VBKD und dem Aktiv. Auch die folgenden drei, im Jahresplan 1969 genehmigten, Ausstellungen mit Werken von Jochen Aue und Ulrich Eisenfeld (August/ September), Werner Haselhuhn (September/Oktober) und Herbert Tucholsky (Oktober/ November) fanden nicht mehr statt.[214] Nach einer mehrwöchigen Pause wurde schließlich im September/Oktober noch eine Ausstellung mit Arbeiten von Heinz-Detlef Moosdorf veranstaltet.

Ende 1969 trat Max Uhlig als Leiter der Arbeitsgruppe zurück und das Aktiv löste sich auf, da es vom VBKD immer stärker in seiner Arbeit behindert wurde.

Den Jahresplan für 1970 stellte der VBKD dann allein auf und achtete auf gesellschaftspolitische Zusammenhänge: Im März sollten „Studien von Teilnehmern des Sommerlagers für junge Künstler in Havelberg und des Besuches im Rinderkombinat Eibau" gezeigt werden; die April-Ausstellung sollte dem 100. Geburtstag Lenins gewidmet sein und Zeichnungen von Klaus Matthäi unter dem Titel „Sibirien 1969" zeigen, und im Mai sollten Künstler, „die Zirkel des bildnerischen Volksschaffens leiten, Arbeiten ihrer Zirkelteilnehmer" vorstellen. Für Juni/Juli und August/September waren jeweils eine Einzel-Ausstellung von Helmut Hartung und Maria Adler-Krafft vorgesehen.[215]

Tatsächlich fanden 1970 drei Ausstellungen im Leonhardi-Museum statt: Die Saison begann erst im Juli mit einer noch vom Aktiv geplanten Ausstellung der jungen Künstler Horst Leifer und Ulrich Eisenfeld (im 2. Anlauf) und ihrer Kollegen Peter Herrmann, Bärbel und Wolf-Eike Kuntsche. Darauf folgten zwei von Helmut Hartung or-

---

[213] Gespräch mit Diether Schmidt am 10. März 2005 in Berlin.
[214] VBKD Dresden, Ausstellungen 1969; Typoskript.
[215] VBKD Dresden, Ausstellungen 1970; Typoskript.

ganisierte Expositionen: Im September hat er Arbeiten von Adler-Krafft und im Oktober eigene Werke sowie Bilder von Egon Pukall ausgestellt. Danach wurde der Ausstellungsbetrieb im Leonhardi-Museum eingestellt.

4.3 Die Ausstellungen 1964-1970

Integration der älteren Künstlergeneration

Die zweite Ausstellung überhaupt und gleichzeitig die erste im Jahr 1964 griff das Schema der ersten Exposition im Leonhardi-Museum auf, indem vom 4.4.- 10.5.1964 Künstler unterschiedlicher Generationen zusammengebracht wurden, stand aber unter dem besonderen Motto „Aus dem Schaffen unserer Frauen”. (Abb. 134) Sie vereinte Malerei, Graphik, Buchillustrationen und Applikationen von **Annemarie Balden-Wolff, Ursula Höing, Helga Peter, Ann Siebert** und **Aini Teufel**. Dabei war es „kein Zufall, dass gerade fünf Frauen ihre Arbeiten zeigen, ist doch die Ausstellung zugleich als künstlerischer Auftakt gedacht, den großen Kongress der Frauen im Juni dieses Jahres vorbereiten zu helfen und auf ihn hinzuweisen”.[216]

Von den jungen Künstlerinnen Höing, Peter und Teufel, die in den 1950er Jahren an der HfBK in Dresden studiert hatten, und der 47jährigen Siebert waren Graphik für Kinder, Reiseerinnerungen (Peter) und Arbeiterstudien ausgestellt.[217] Die bereits 1911 geborene Balden-Wolff[218] war, wie Siebert, 1952 nach Dresden gekommen und gestaltete mit großer Experimentierlust Wandteppiche und Applikationen, von denen - neben Gemälden intensiver Farbigkeit wie einem Herbststrauß - eine Auswahl im Leonhardi-Museum zu sehen war.[219]

Für Balden-Wolff stellte die Schau im Leonhardi-Museum seit 1948, als ihre Arbeiten in der Berliner *Galerie Franz* präsentiert worden waren, die erste Möglichkeit dar, überhaupt wieder auszustellen. Sie war weder auf den bisherigen Bezirksausstellun-

---

[216] Zitat aus der Eröffnungsrede von Ruth Seydewitz; IN: W.W.: Künstlerinnen stellen aus. Arbeiten aus der Welt des Kindes im Leonhardimuseum; SZ, 17.4.1964.

[217] Höing hatte aus der Farbholzschnittserie „Deutsche Märchen” z.B. eine Hänsel-und-Gretel-Szene; Teufel die Kinderbuch-Illustrationen „Vietnam” und Frauenstudien aus dem VEB Tüllgardine ausgestellt; Siebert zeigte ein Frosch-Bilderbuch und Studien aus dem Londoner Arbeiterviertel der 1940er Jahre. Vgl. W.W.: Künstlerinnen stellen aus; SZ, 17.4.1964.

[218] Nachdem Annemarie Köhler-Balden mit ihrem ersten Ehemann, dem Bildhauer Theo Balden, 1947 aus der Emigration nach Berlin zurückgekehrt war, hatte sie 1951 auf einer Ausstellung des VBKD in Schloss Barnitz Willy Wolff kennengelernt. 1952 war sie nach Dresden gezogen, wo sie Willy Wolff 1956 geheiratet hatte. (Willy Wolff; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2000, S. 94.)

[219] Vgl. W.W.: Künstlerinnen stellen aus; SZ, 17.4.1964.

gen oder Deutschen Kunstausstellungen in Dresden[220] noch 1960 auf der Ausstellung „Frauenschaffen und Frauengestalten in der bildenden Kunst” in Berlin[221] vertreten. Dieses Schicksal teilte sie mit vielen Künstlerinnen ihrer Generation wie Elisabeth Ahnert, Elisabeth Voigt, Edith Dettmann oder Elena Liessner-Blomberg.[222]

Im Gegensatz zu Annemarie Balden-Wolff war **Fritz Skade**, der älteste Künstler der 4. Studio-Ausstellung (19.7.- 13.9.1964), „fester Bestandteil” des Dresdner Ausstellungsbetriebes. Genau wie seine wesentlich jüngeren Kollegen **Christa Engler-Feldmann**, **Sonja Kleemann**, **Dietrich Peter** und **Egon Pukall** hatte Skade 1961 an der 4. Bezirksausstellung Dresden teilgenommen und zusätzlich deren Jury angehört.[223]

Zu den im Leonhardi-Museum zusammengestellten Arbeiten gehörten von Engler-Feldmann Kinderbildnisse und von Kleemann Marktszenen in kräftigen Ölfarben, von Peter Graphiken zum Thema Sport sowie 45 Zeichnungen aus einer Studienmappe. Pukall stellte neben großformatigen Porträts und farblich ausgewogenen Frauenbildnissen auch Stilleben aus und hatte für die Einladung einen „Akt im Atelier” gezeichnet. (Abb. 135) Skade, der im gleichen Jahr sein bekanntes Genre-Bild „Mutti kommt heim” gemalt hatte,[224] zeigte zum Mutter-Kind-Thema Studien sowie Kohlezeichnungen, die im Reichsbahn-Ausbesserungswerk entstanden waren. Auf das Bestehen von Werkverträgen mit Betrieben wurde im Faltblatt außerdem bei Pukall und Peter hingewiesen, und bei Kleemann darauf, dass „sie entgegen ihrem Wunsche noch keinen Vertrag mit einem Betrieb abschließen” konnte.[225] Die Betonung dieses engen Kontaktes der Künstler zum Leben der Werktätigen verwies auf die vor drei Monaten abgehaltene 2. Bitterfelder Konferenz.[226]

---

[220] Arbeiten von Höing, Peter, Siebert und Teufel waren z.B. auf der 5. Bezirksausstellung Dresden ausgestellt.

[221] Die Ausstellung „Frauenschaffen und Frauengestalten in der bildenden Kunst” fand anlässlich des 50jährigen Jubiläums des Internationalen Frauentages im Pavillon der Kunst in Berlin statt. Der Katalog verzeichnet ca. 200 Werke von Künstlerinnen aus der DDR.

[222] Vgl. Ursula Feist: Künstlerinnen in der DDR-Die Generation der Anfänge; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 309.

[223] Engler-Feldmann, Kleemann und Peter, die ihr Studium an der HfBK 1956/57 abgeschlossen hatten, waren außerdem 1960 an der Dresdner sowie 1961/62 an der Berliner Ausstellung „Junge Künstler” beteiligt. Und Engler-Feldmann sowie Skade hatten auch 1962/63 an der 5. Deutschen Kunstausstellung teilgenommen.

[224] Vgl. Karsten Borgmann, Doris Müller: Fritz Skade. Mutti kommt heim; IN: Flacke 1995, S. 157ff.

[225] Faltblatt zur Ausstellung, o.S.

[226] Vgl. S. 28f. dieser Arbeit.

In den Faltblatt-Texten zur 5. Ausstellung (20.9.- 18.11.1964) wurde zwar auch auf bestehende Betriebsverträge, aber besonders auf Arbeiten im öffentlichen Raum verwiesen, die der 65jährige **Willy Illmer** und seine halb so alten Kollegen **Hans Peschel**, **Horst Weber** und **Hans Wolle** in Dresden realisiert hatten.[227]

Zur Ausstellung selbst gehörten von Illmer Pastelle und Graphiken aus den Jahren 1932 bis 1964. Die frühen Blätter zeigten das beschwerliche bäuerliche Leben und die Graphiken nach 1949 den Wiederaufbau sowie den Tagebau. Von Wolle waren vor allem Reise-Erinnerungen ausgestellt, die er in Aquarellen festgehalten hatte und die verdeutlichten, dass sein Talent noch „im Stadium des Experimentierens und des Sammelns von Eindrücken" steckte. Auch Weber sollte seine ausgewählten Stilleben in Öl, diese „gelegentlich überhäuften, ja chaotischen Kompositionen durch bestimmtere Zeichnung und räumliche Nuancierung der Farbe disziplinieren". Peschel, der erste Bildhauer im Ausstellungsprogramm des Leonhardi-Museums, überzeugte den Autor des Faltblatt-Textes dagegen mit seinen figürlichen Plastiken aus Gips oder Beton durch einfache Körperhaltungen, „straffe Tektonik und reiche Beziehungen der Volumina".[228]

Die beteiligten Künstler waren auf der 4. bzw. 5. Bezirksausstellung Dresden vertreten; Peschel und Weber gehörten 1960 zu den jungen Künstlern der gleichnamigen Dresdner Ausstellung.

Zu den jüngeren Künstlern der 7. Studioausstellung (16.5.- 17.6.1965) gehörte erneut ein Bildhauer: **Dietrich Nitzsche**. Er hatte wie **Edith Rzodeczko**, **Ursula Rzodeczko**, **Christine Wahl** und **Ingrid Zietlow** in den 1950er Jahren an der Dresdner HfBK studiert. Komplettiert wurde die Exposition, die auf zwei Räume verteilt war,[229] mit dem erst 25jährigen **Hans-Peter Hund** aus Wurzen und dem 59jährigen **Helmut Krause** aus Jena.

Hund, der durch die Freundschaft zu Diether Schmidt den Weg ins Leonhardi-Museum gefunden hatte, zeigte 30 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, darunter eine Berliner Landschaft. Geographisch gehörte Hund zwar zur Leipziger Schule, künstlerisch stand er jedoch der Dresdner Malerei, vor allem Querner und Jüchser,

---

[227] Alle vier Künstler hatten an der Akademie / HfBK in Dresden studiert.
[228] Faltblatt zur Ausstellung, o.S.
[229] 1965 konnten die Künstler noch einen benachbarten kleinen Raum für die Ausstellungen nutzen.

nahe.[230] Die Rzodeczko-Schwestern waren mit Gemälden von intensiver Farbigkeit vertreten, vor allem Ursula Rzodeczko's Arbeiten waren stark vom Expressionismus inspiriert.[231] Von Wahl war u.a. das mit leichten, fließenden Strichen gezeichnete Blatt „Zwingerbrunnen", von Zietlow der eher schwerfällige Holzschnitt „Arbeiterin vom Nähmaschinenteilewerk"[232] und von Nitzsche, der zu dieser Zeit hauptberuflich für das DEFA-Trickfilmstudio in Dresden arbeitete, die Büste „I.Z." ausgestellt.[233] Krauses Spezialität waren Landschaftsaquarelle, von denen im Leonhardi-Museum eine Auswahl zu sehen war.

Für Nitzsche und Hund war diese Ausstellung die erste Möglichkeit, ihre Arbeiten öffentlich zu zeigen;[234] Wahl schuf das erste Plakat für eine Ausstellung im Leonhardi-Museum. (Abb. 33)

Der 81jährigen Berliner Schriftstellerin und Malerin **Charlotte E. Pauly** war vom 9.4.-7.5.1967 die 20. Studio-Ausstellung im Leonhardi-Museum gewidmet. Pauly verkörperte in den 1960er Jahren für viele der jungen Berliner und auch Dresdner Künstler eine bewundernswerte Persönlichkeit und Quelle künstlerischer Inspiration: „Die Pauly vermittelte etwas uns Unbekanntes, überraschte, bot das erstaunliche Bild eines unkonventionellen Menschen. Dies kam wohl einmal aus ihrer Herkunft, ihrer umfassenden Bildung und aus ihrer universalen Begabung. Sie war so etwas wie der letzte Abglanz einer Geistigkeit, die man nicht mehr vorhanden glaubte. [...] Sie war die Europäerin aus Friedrichshagen."[235]

Pauly lebte und arbeitete seit 1946 in Berlin-Friedrichshagen und hatte 72jährig, einer Anregung Herbert Tucholskys folgend, begonnen, graphisch zu arbeiten: „Ich er-

---

[230] Gespräch mit Diether Schmidt am 10. März 2005 in Berlin: „Hund war mit Jüchser in Kontakt, darüber habe ich ihn kennengelernt und ihn dann für eine Ausstellung im Leonhardi-Museum vorgeschlagen. Später wollte ich ihn ganz nach Dresden holen, aber er wollte in seinem Wurzen bleiben." Hund gehörte im gleichen Jahr (1965) auf der VII. Bezirksausstellung Leipzig „zu einer Gruppe strenger und sachlicher Puristen." (Lang 1986, S. 80, 122f.) Vgl. auch Hans-Peter Hund; Katalog, Museum der bildenden Künste, Leipzig 1990, S. 11f.
[231] Vgl. Niederhofer 1995.
[232] Vgl. Paul Thiel: Ingrid Zietlow, BK 7/1966.
[233] Nitzsche arbeitete erst ab 1971 als freischaffender Künstler. Vgl. Dietrich Nitzsche; Katalog, Galerie Kunst der Zeit, Dresden 1984. Bei der ausgestellten Büste handelte es sich höchstwahrscheinlich um ein Porträt von Ingrid Zietlow.
[234] Die vier Malerinnen waren zeitnah auf der 5. bzw. 6. Bezirksausstellung Dresden sowie-bis auf Zietlow-auf der Dresdner Ausstellung „Junge Künstler" (1960) vertreten. U. Rzodeczko gehörte 1961 zur Auswahl junger Maler in Berlin und wie Wahl zu den Künstlern der 5. Deutschen Kunstausstellung.
[235] Wolfgang Leber: Was war das Faszinierende an der Pauly; IN: Charlotte E. Pauly. Ausstellung zum 100. Geburtstag; Katalog, Altes Museum, Berlin 1987, S. 27.

gab mich von ‘58 an ganz der Graphik und verdanke es seiner Freundlichkeit, dass ich in der Chausseestraße meine Zyklen Portugal und Orient arbeiten konnte. Ich lernte Kaltnadel, Aquatinta, Lithographie.”[236]

Im Leonhardi-Museum wurde eine Auswahl ihrer graphischen Blätter gezeigt: Neben neuen Motiven aus der heimatlichen Friedrichshagener Gegend sowie von ihren Reisen nach Ungarn und Bulgarien hatte Pauly auch Zeichnungen und Skizzen, die während früherer Aufenthalte in Spanien, Marokko, Portugal, Griechenland, Syrien und Persien entstanden waren, graphisch wiederholt und neu aufgearbeitet. Dazu gehörte auch das Plakatmotiv, welches zwei Segler zeigt. (Abb. 43)

Paulys Graphiken geben erlebte Wirklichkeit unverfälscht wieder: „In der Einfachheit, der uneleganten Lauterkeit, ganz besonders aber in der humanen Aufgeschlossenheit”, die sie anderen Völkern entgegenbringt, liegt der Wert ihres unverkennbar eigenständigen Werkes.[237] Ihre Arbeiten sind emotional, poesievoll und naiv, gleichzeitig voller Kritik und Klarheit.[238]

Nachdem Lothar Lang die Künstlerin 1966 in seinem Kunstkabinett ausgestellt hatte, war das Leonhardi-Museum der erste Ausstellungsort für ihre Graphik außerhalb Berlins.

Wie Pauly hatte auch der 1899 geborene Maler **Wilhelm Lachnit** Ende der 1950er Jahre (wieder) begonnen, graphisch zu arbeiten. Als Student der Dresdner Kunstakademie hatte er in den 20er Jahren erste Radierungen geschaffen.[239] Um 1957 hatte Lachnit dieses Verfahren erneut aufgegriffen, und bis zu seinem Tod, 1962, waren zahlreiche Aquatintaradierungen sowie farbige Monotypien entstanden. Im Leonhardi-Museum wurden ca. 80 Blätter aus seinem umfangreichen radierten Werk im Rahmen der 23. Studioausstellung (20.7.- 24.9.1967) gezeigt.

Während die Studienzeit von kleinformatigen Landschaftsblättern und Bildnissen geprägt war, waren ab Ende der 1950er Jahre große Aquatinta-Formate mit Aktdarstel-

---

[236] Charlotte E. Pauly: Lebenslauf. Fragment; IN: Charlotte E. Pauly. Ausstellung zum 100. Geburtstag; Katalog, Altes Museum, Berlin 1987, S. 78. Herbert Tucholsky war zu dieser Zeit Leiter der VBK-Druckwerkstätten in der Chausseestraße.
[237] Klaus Werner: Charlotte E. Pauly, Maler und Werk, Dresden 1984, S. 26.
[238] Vgl. I.W.: Kommentare des Herzens. Arbeiten der Berlinerin Charlotte E. Pauly im Leonhardimuseum; Union, 4.5.1967.
[239] Wilhelm Lachnit hatte an der Dresdner Akademie von 1921 bis 1923 bei Richard Dreher studiert.

lungen und phantastisch-groteske Kompositionen entstanden. Lachnit zeigte sich hier als „ein morgensternscher Fabulierer, ein Virtuose der Clownerie, der sich des Instrumentariums aller Form- und Farbeffekte wohl zu bedienen wusste.”[240] Er bevorzugte dunkle Farben und entlockte ihnen einen fein nuancierten Tonreichtum. Gleichzeitig hatte Lachnit in rascher Folge Monotypien mit Stilleben, Landschaften und Bildnissen geschaffen, und zuletzt hatte er ganz auf eine inhaltliche Aussage verzichtet, und diese kleinen abstrakten farbigen „Blätter waren vielleicht das Köstlichste, was diesem so empfindsamen Künstler an malerischer Aussage gelungen ist” und wovon sich in dieser Technik kaum Vergleichbares in der DDR finden ließ, wie Fritz Löffler in seiner Rezension schrieb.[241]

Nachdem bereits einige von Lachnits Studenten - er hatte von 1947-1954 als Professor für Malerei an der Dresdner HfBK eine Generation von jungen Malern geprägt - im Leonhardi-Museum ausgestellt hatten,[242] wurde es 1967, fünf Jahre nach Lachnits Tod, höchste Zeit, auch seine Arbeiten hier zu präsentieren.[243] Ferner handelte es sich bei dieser Ausstellung um eine erste Darstellung des umfangreichen graphischen Werkes Lachnits, denn auf der 1965 in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden ausgerichteten Gedächtnisausstellung hatte man die Graphik ausgesondert.[244] Allerdings konnten auch im Leonhardi-Museum nicht alle graphischen Techniken berücksichtigt werden, so fand z.B. der Holzschnitt nur für den Druck des Pla-

---

[240] Lang 1986, S. 220.

[241] Fritz Löffler: Graphik aus vier Jahrzehnten. Wilhelm-Lachnit-Ausstellung im Leonhardimuseum; Union, 4.8.1967. Vgl. auch: W. Wehrtmann: Wilhelm Lachnit. Aus dem radierten Werk 1920-1962; SZ, 15.9.1967. / Joachim Uhlitzsch: Der Maler Wilhelm Lachnit; BK 8/1965. / Friedegund Weidemann: Wilhelm Lachnit, Maler und Werk, Dresden, 1983, S. 26f.

[242] So z.B. Manfred Böttcher, Helmut Gebhardt und Dietrich Peter. Manfred Böttcher erinnerte sich: „Als W. Lachnit 1954 sein Lehramt verlor, war ich gerade ein Jahr sein Schüler gewesen. Es blieb das Wesentlichste der fünf Hochschuljahre. [...] Was er als Lehrer zu geben hatte, konnte kein anderer so vermitteln: gestalterische Phantasie!” (Friedegund Weidemann: Wilhelm Lachnit, Maler und Werk, Dresden 1983, S. 30.)

[243] Lachnit hatte im Januar 1953, als Rudolf Bergander Rektor der Hochschule wurde, eine Beurlaubung beantragt und war im September 1954 endgültig aus dem Hochschuldienst ausgeschieden. Bereits 1952 hatte Fritz Dähn eine „Beurteilung und Charakteristik des Dozenten Prof. W. Lachnit” geschrieben und kritisiert, dass sich Prof. Lachnit „mit dem, was er lehrt, nicht im Einklang mit dem Hochschulprogramm befindet. Die Art, wie er den Lehrstoff behandelt und an die Studenten heranträgt, trägt die Züge eigenen experimentellen Schaffens.” (Wilhelm Lachnit 1899-1962. Gemälde, Graphik, Zeichnungen; Katalog, Akademie der Künste, Berlin 1990, S. 61.)

[244] Arbeiten von Wilhelm Lachnit wurden nach seinem Tod selten öffentlich gezeigt. Bis 1967 gab es sonst nur im Kunstkabinett von Lothar Lang (1965) und in der Kunstsammlung Weimar sowie im Städtischen Museum Zwickau (1966) Lachnit-Ausstellungen.

kates Beachtung, welches vom Originalstock des Holzschnittes „Fischerjunge am Strand" hergestellt worden war.[245] (Abb. 46)

Wie Wilhelm Lachnit wurde auch **Franz Tippel** (Jg. 1923) von seinen Studenten sehr geschätzt. Nachdem Tippel selbst von 1947-1952 an der HfBK Malerei studiert hatte, unterrichtete er seit 1955 als Dozent an der Arbeiter- und Bauernfakultät in Dresden. Im Leonhardi-Museum zeigte er im Rahmen der 24. Studio-Ausstellung (8.10.-5.11.1967) eigene Werke, die deutlich in der impressionistischen Tradition standen. Vor allem seine Landschaften erinnerten in Aufbau und Farbauftrag an Paul Cézanne, dessen „Mühle bei Pointoise" vielleicht sogar Inspiration für die in der Ausstellung gezeigte Landschaft von 1964 gewesen sein könnte.[246] Tippel schuf außerdem Porträts, zahlreiche Einzel- und Gruppenbildnisse, die sich „durch die Individualität ihrer Züge und Haltung" auszeichneten.[247] (Abb. 138)

Nachdem Tippel ausschließlich Malerei ausgestellt hatte, wurde 1968 auf Anregung von Diether Schmidt für die 26. Studio-Ausstellung (5.5.- 2.6.1968) Graphik und Plastik von **Max Lachnit**, dem um ein Jahr jüngeren Bruder von Wilhelm Lachnit, ausgewählt. Max Lachnit hatte nach einem Studium der Innenarchitektur 1937 als Autodidakt mit der Bildhauerei begonnen. Er wohnte und arbeitete seit 1946 im Künstlerhaus Loschwitz, das sich in unmittelbarer Nachbarschaft des Leonhardi-Museums befindet.[248]

In den 1950er Jahren beschäftigte sich Lachnit in erster Linie mit Kleinplastik, führte aber auch plastische Auftragswerke im öffentlichen Raum aus.[249] Die im Leonhardi-Museum ausgestellten Kleinplastiken zeigten überwiegend dicht aneinander gedrängte Menschen in einer Gruppe vereint und von unterschiedlichen Bewegungs-

---

[245] Das Plakat wurde für 5,- MDN verkauft, außerdem erschien eine einmalige Auflage des Holzschnittes ohne Plakattext in 50 Exemplaren zum Preis von 15,- MDN.

[246] Paul Cézanne, Mühle an der Couleuvre bei Pointoise, um 1881, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Franz Tippel, Landschaft 1964. (Faltblatt zur Ausstellung, o.S.)

[247] Hans Schulz: Franz Tippel, BK 7/1966, S. 346. Tippel war seit 1953 auf allen Deutschen Kunstausstellungen und Dresdner Bezirksausstellungen vertreten, 1960 hatte er eine Personal-Ausstellung in Freiberg.

[248] Max Lachnit blieb bis zu seinem Tod im November 1972 Mieter im Loschwitzer Künstlerhaus.

[249] Für die TU Dresden schuf er die 6 Meter hohe Brunnenanlage „Flugwille des Menschen" (Sandstein, 1956), die sich vor dem Studentenwohnheim Güntzstraße befindet. Vgl. Bauakademie der DDR, VBK-DDR (Hrsg.): Bildende Kunst + Architektur; Katalog, 1973.

richtungen beherrscht. Die Figuren waren nicht als Einzelperson, sondern als Teil der Gemeinschaft wichtig, oft gab es einen, der „gegen den Strom schwimmt", wie in der Plastik „Aufbrechende und Zurückschauender" von 1949-1952. Seit 1962, nach dem Tod seines Bruders, hatte sich der Künstler dann „verstärkt der abstrakten Komposition in Plastik, Pastell und Graphik gewidmet. Etwa von 1963 bis 1968 war so ein selbständiger graphischer Teil seines Oeuvres entstanden."[250] Eine Auswahl dieser Graphik, meist Monotypien von plastisch-konstruktivem Charakter, war auch in der Ausstellung zu sehen. Lachnit abstrahierte den menschlichen Körper, indem er ihn in einfache geometrische Formen zerlegte, wie u.a. das von Lachnit gestaltete Ausstellungsplakat zeigt.[251] (Abb. 48)

Die Exposition im Leonhardi-Museum war die erste Personal-Ausstellung für den 68jährigen Max Lachnit.[252]

Erst im Sommer 1968, während der 27. Ausstellung (9.6.- 7.7.1968), wurden noch einmal Arbeiten von Künstlern unterschiedlicher Generationen kombiniert: Der 1896 geborene **Otto Niemeyer-Holstein** war mit 50 Blättern und der 34 Jahre jüngere **Wieland Förster** mit 13 Plastiken vertreten.

Der Autodidakt Niemeyer-Holstein lebte und arbeitete seit 1939 zurückgezogen in Lüttenort auf der Insel Usedom[253] - seine engste Umgebung, die Welt der Fischer und Kahnschiffer sowie die Küsten- und Boddenlandschaft bestimmten auch die Motive seiner Werke. Er galt „einer ganzen Generation von DDR-Malern als Vaterfigur. Sie nannten ihn ehrerbietig den *Käpt'n*."[254] Im Leonhardi-Museum waren Aquarelle und Zeichnungen aus den letzten vier Jahren ausgestellt: Blumenstilleben, Gartenszenen, Strandlandschaften, Akte und Bildnisse. Auf dem Plakat gab Niemeyer-Holstein eine Gartenszene mit Skulptur wieder, bei der es sich durchaus um die „Große Stehende" von Förster handeln könnte, die zu den zahlreichen plastischen Werken gehörte, die Niemeyer-Holstein in seinem Garten in Lüttenort aufgestellt hatte. (Abb. 49)

---

[250] Max Lachnit; Katalog, Kloster unserer lieben Frauen, Magdeburg 1991, S. 97.
[251] Ein weiteres Beispiel: Plastische Figuren, 1964, Monotypie. (Lang 1986, S. 220.)
[252] In den 1950er Jahren hatte er an den Dresdner Bezirksausstellungen teilgenommen.
[253] Niemeyer-Holstein lebte bis zu seinem Tod 1984 in Lüttenort.
[254] Friedegund Weidemann: Traditionen; IN: Blume / März 2003, S. 125.

Förster, der in den 1950er Jahren an der HfBK in Dresden Plastik studiert hatte und nach seiner Meisterschülerzeit bei Fritz Cremer an der AdK (1959-1961) in Berlin geblieben war, zeigte im Leonhardi-Museum Plastiken aus Bronze, Gips und Sandstein aus den letzten sechs Jahren. Neben Torsi und Frauenfiguren gehörten mehrere Porträts - darunter eines von Niemeyer-Holstein - dazu, die ihn als „Porträtbildner von Rang” auszeichneten, „der das Wesen eines Menschen mit Eindringlichkeit plastisch künstlerisch zu deuten weiß”.[255]

Auch wenn Arbeiten von Niemeyer-Holstein seit 1955 in zahlreichen Einzelausstellungen in der DDR und BRD zu sehen waren und er, genau wie Förster, regelmäßig an den Deutschen Kunstausstellungen in Dresden teilnahm,[256] war diese Exposition eine exklusive Veranstaltung, welche durch das Aufeinandertreffen der beiden Künstler noch an Attraktivität gewann.[257]

Kunsthistorisches Erbe

Das Aktiv bildender Künstler stellte vom 17.5.- 12.7.1964, auf Anregung von Günter Tiedeken, zwei Künstler vor, die ihre politische und künstlerische Prägung in den späten 1920er Jahre erfahren hatten: **Waldo Köhler** und **Max Möbius**. Die beiden Maler waren Mitglieder der Kommunistischen Partei Deutschlands und der Assoziation revolutionärer bildender Künstler gewesen und hatten noch vor 1933 an der Dresdner Akademie Malerei studiert. In der Ausstellung konnten allerdings fast nur Gemälde und Zeichnungen gezeigt werden, die nach 1945 entstanden waren, denn Köhler und Möbius hatten bei der Zerstörung Dresdens große Teile ihres Werkes verloren.

Aber schon die wenigen um 1930 entstandenen Arbeiten von Möbius genügten, um „den Maler zu charakterisieren. Sein Arbeitsloser und das Porträt seines Freundes und Genossen Kurt Stieler [...] gehörten zur proletarisch-revolutionären Kunst dieser Jahre.”[258] Auch nach 1945 waren es vor allem Porträts von Angehörigen, Kindern und Arbeitern, die Möbius gemalt oder gezeichnet hat. In seinen Zeichnungen betont

---

[255] W.W.: Im Leonhardimuseum: Niemeyer-Holstein und Förster; SZ, 4.7.1968.

[256] Förster war seit 1958 auf mehreren Ausstellungen vertreten und hatte 1964 im Kunstkabinett von Lothar Lang seine erste kleine Personalausstellung.

[257] Niemeyer-Holstein und Förster waren sowohl zur Vernissage als auch bei der anschließenden Feier im Künstlerhaus anwesend. (Gespräch mit Ulrike Haßler-Schobbert am 10.3.2006.)

[258] W.W.: Studioausstellung: Max Möbius; SZ, Juni 1964.

er „weniger die Linie, sondern schafft durch großflächige Schraffuren zugleich Körperlichkeit und Fläche. Auch seine Gemälde sind stark flächig gehalten."[259]

Köhler hielt „seine Bilder möglichst lange im Zustand des scheinbar 'Unfertigen'. Jahrelang arbeitet er an seinen Ölgemälden; die Arbeit wird erst beendet, wenn [...] die Einheit von Raum und Farbe erreicht ist, wie sie ihm vorschwebt."[260] In Gouache, Kreide und Öl schuf er Porträts und Landschaften aus der Dresdner Umgebung, die sehr emotional sind.

Köhlers Umgang mit der Farbe überzeugte in ihrer Aussagekraft und Spannweite und war „weit entfernt von jeder dekorativen Routine, der wir heute so oft begegnen und die doch nur scheinbar unserer optimistischen Lebensauffassung entspricht."[261] Auch Möbius wurde in einer Rezension für seine Traditionsverbundenheit gelobt, denn er „geht mit seiner Kunst unbeirrbar seinen eigenen Weg, keinen der vielen ausgetretenen; und er ist dabei sich selbst treu geblieben."[262]

Die Berliner Nationalgalerie hatte 1964 eine erste umfassende Ausstellung zur proletarisch-revolutionären Kunst mit dem Titel „Anklage und Aufruf - Kunst zwischen den Kriegen" veranstaltet. Ein Jahr später organisierte Diether Schmidt, der sich seit 1960 im Rahmen eines Forschungsauftrages des Ministeriums für Kultur mit der deutschen Kunstgeschichte der Jahre 1905-1945 beschäftigte und 1964 den Quellenband „Schriften deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts"[263] veröffentlicht hatte, eine erste ausführlichere Ausstellung zur Dresdner Assoziation revolutionärer bildender Künstler (ASSO)[264] im Leonhardi-Museum. Denn in „Dresden als einem der wichtigsten

[259] W.W.: Studioausstellung Max Möbius; SZ, Juni 1964.
[260] Günter Tiedeken: Der Künstler Waldo Köhler; SZ, 25.5.1964. Vgl. auch Artur Dänhardt: Der Maler Waldo Köhler; BK 10/1970.
[261] Gerd Caden im Faltblatt zur Ausstellung, o.S.
[262] W.W.: Studioausstellung: Max Möbius; SZ, Juni 1964.
[263] Diether Schmidt hatte seine Sammlung „Schriften deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts", mit welcher er der Forschung weithin unbekanntes Material zur Verfügung gestellt hatte, in zwei Teilen veröffentlicht: 1964 „Manifeste Manifeste. 1905 bis 1933" und 1965 „In letzter Stunde. 1933-1945".
[264] Die ASSO wurde 1928 in Berlin von der KPD verbundenen und antifaschistischen Künstlern gegründet. Im März 1929 hatte sich eine Ortsgruppe in Dresden gebildet, die während ihres Bestehens bis 1933 ca. 40 Mitglieder zählte. Neben Köhler, Möbius, Otto Griebel, Curt Großpietsch und Werner Hofmann gehörten u.a. Hans Jüchser, Curt Querner, Eugen Hoffmann, Willy Illmer, Willy Wolff und W. Dodel dazu. Vgl. Künstler im Klassenkampf; Katalog, Museum für Deutsche Geschichte, Berlin 1988, S. 94f.

Zentren der gesellschaftlich engagierten Kunst jener spannungsgeladenen Jahre" fehlte solch eine Exposition noch.[265]

Die 6. Studio-Ausstellung (28.3.- 9.5.1965) war **Otto Griebel** zum 70. Geburtstag gewidmet, und es war „seine erste wirklich umfangreiche Kollektivausstellung".[266]

Neben Arbeiten von Griebel waren in den zwei Räumen auch Werke seiner Kollegen **Curt Großpietsch** (Jg. 1893) und **Werner Hofmann** (Jg. 1907) ausgestellt. (Abb. 3) Die drei Künstler hatten um 1930 in Dresden zur „ASSO" gehört und waren künstlerisch dem Verismus der 1920er Jahre verpflichtet.

Obwohl Griebel einen Großteil seines Werkes im Krieg verloren hatte, reichte - genau wie bei Möbius - „das Gerettete aus, um einen sehr bedeutsamen Beitrag zum Gesamtbild der proletarisch-revolutionären Kunst der zwanziger Jahre zu leisten und die bei so manchem etwas verschobenen Proportionen im Kunstgeschichtsbild Dresdens zu berichtigen."[267] Griebels Arbeiten blieben bei aller Aggressivität menschenfreundlich und sympathisch, „von der bösen Lust am Makabren, die einen Dix und Grosz so oft packt, ist Griebel kaum infiziert." Auch Hofmanns Gemälde und Graphiken sprachen eher eine weiche, humorvolle Sprache: Mit „sachlicher Strenge und naiver Erzählfreude" zeigt er die kleinen Freuden der einfachen Leute nach Arbeitsschluss. Großpietsch wurde als meisterhafter Zeichner und Radierer vorgestellt. Seine Blätter spiegelten mit grotesker Ironie die „abstruse Wirklichkeit des Menschen und der Gesellschaft" in allen Facetten wieder.[268]

Zur Ausstellung erschien ein umfangreicher Katalog von 32 Seiten, welcher neben Texten Diether Schmidts „Stimmen aus der Zeit" enthielt.[269]

---

[265] W. Wehrtmann: Proletarisch-revolutionäre Kunst der zwanziger Jahre im Leonhardi-Museum; SZ, 13.4.1965. Die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden veranstalteten erst 1967 (7.5.-30.7.1967) im Bergpalais Schloss Pillnitz die Ausstellung „Dresdner Künstler der ASSO" mit R. Bergander, W. Dodel, O. Griebel, H. Grundig, L. Grundig, E. Hoffmann, W. Hofmann, W. Köhler, W. Lachnit, K. Querner, F. Schulze, E. Schulze-Knabe.

[266] Katalog zur Ausstellung, S. 3. Vgl. auch Diether Schmidt: Ich war ein Mann der Straße. Otto Griebel zum siebzigsten Geburtstag; BK 6/1965, S. 314ff. / Otto Griebel: Ich war ein Mann der Straße, Halle 1986.

[267] W. Wehrtmann: Proletarisch-revolutionäre Kunst der zwanziger Jahre im Leonhardi-Museum. Otto Griebel; SZ, 13.4.1965.

[268] Katalog zur Ausstellung, S. 5, 13, 20.

[269] Claus Weidensdorfer zeichnete für die Gestaltung des reich bebilderten Katalogs verantwortlich.

Nachdem die erste Ausstellung des Jahres 1965 der „ASSO” gewidmet war, gehörte die letzte Schau des Jahres der „Brücke”. Anlass dieser 11. Studio-Ausstellung (23.10.- 21.11.1965) im Leonhardi-Museum war der 60. Jahrestag der Gründung der Künstlergemeinschaft **Brücke** in Dresden.[270]

Die unter Leitung von Diether Schmidt veranstaltete Ausstellung umfasste ca. 60 graphische Blätter von Erich Heckel, Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Otto Mueller und Emil Nolde aus der Sammlung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts. Da die Graphik für die Herausbildung des Brücke-Stiles besonders wichtig war, schien es konsequent, sich in diesem kleinen Rahmen auf Lithographien, Radierungen und vor allem Holzschnitte zu beschränken. Die ausgewählten „Landschaften, figuralen Kompositionen, Akte und Porträts, meist Arbeiten aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg”, boten in ihrer überzeugenden Dichte ein eindrucksvolles Bild „jener Kunstepoche, die zu den heftigsten und entdeckungsfreudigsten der deutschen” Kunstgeschichte zählt.[271]

Heckel, der zu dieser Zeit neben Schmidt-Rottluff der einzige noch lebende Brücke-Künstler war, hatte nicht nur für das Plakat einen Holzschnitt zur Verfügung gestellt, sondern sich auch bei den Organisatoren mit einem Neujahrsgruß bedankt, „der für jeden eine andere kleine Graphik enthielt.” [272] (Abb. 37)

Lob und Kritik bezüglich des Beitrages der Brücke-Künstler zur Entwicklung der deutschen Kunst existierten 1965 in der DDR noch nebeneinander. Am Tag der Eröffnung der Brücke-Ausstellung im Leonhardi-Museum, am 23. Oktober, waren in der Sächsischen Zeitung Passagen aus der Rede des Kulturministers Alexander Abusch, die er zur Eröffnung der Gemäldegalerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gehalten hatte, unter dem Titel „Gegenwart und Zukunft unserer sozialistischen bildenden Kunst” abgedruckt.

Abusch sprach davon, dass es in der Geschichte der Dresdner Kunst mehrere Beispiele dafür gibt, „wie bedeutende bildende Künstler den Weg suchten, um sich mit der gesellschaftlichen Umwelt und den Mächten des Imperialismus auseinanderzusetzen, gegen sie aufzubegehren,” und verwies darauf, dass „dabei nicht selten die ungelösten Widersprüche der Gesellschaft sich in den Widersprüchen ihres künstle-

[270] Zur 1905 gegründeten Künstlergemeinschaft „Brücke” Vgl. Jähner 1984.
[271] W. Wehrtmann: Graphik der Brücke; SZ, November 1965.
[272] Gespräch mit Diether Schmidt am 10. März 2005 in Berlin.

rischen Schöpfertums widerspiegeln.” Als Beispiel dafür nannte er die Künstlergemeinschaft „Brücke”, deren Bedeutung, seiner Meinung nach, „noch einer weiteren kritischen und schöpferischen Erschließung durch die Arbeit unserer marxistischen Kunstwissenschaftler harrt.”[273]

Die Brücke-Ausstellung im Leonhardi-Museum gehörte in der DDR zu den ersten Expositionen, die Werke aller Mitglieder präsentierten.[274] Erst 1968 fand im Dresdner Kupferstich-Kabinett die Ausstellung „E.L. Kirchner und die Künstler der Brücke” statt, und zu diesem Zeitpunkt konnte Werner Schmidt dann im Katalogvorwort festhalten, dass es sich beim „Schaffen der Brücke” um „eine der bedeutendsten deutschen Leistungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts” handelt.[275]

1966 hat Diether Schmidt eine Publikation zum Bauhaus veröffentlicht[276] und vom 24.7.- 21.8.1966 im Leonhardi-Museum die Ausstellung **Fritz Gras** - Architekturen / Graphik aus den **Bauhausmappen** organisiert.

Im Vorwort des kleinen Kataloges erläuterte Schmidt die Verbindung zwischen den Arbeiten des 1925 geborenen West-Berliner Architekten Fritz Gras und den graphischen Blättern der Bauhaus-Künstler: „Das Bauhaus suchte Bau und Künste zu einem Gesamtkunstwerk zu vereinen. [...] Das Bauhaus entwickelte Lehre und Werk aus wachem Gegenwartsbewusstsein. Dieselbe Haltung leitete es, in den Bauhaus-Mappen ‘Neue europäische Graphik’ gesammelt vorzustellen. [...] Was von solchen Traditionen lebendig ist, mögen die Arbeiten des Architekten Fritz Gras belegen.”[277]

Der gebürtige Dresdner Gras hatte an den Hochschulen Weimar und Berlin studiert und war seit 1960 in West-Berlin als freischaffender Architekt tätig. Ihn interessierten besonders der Kunst dienende Bauten, so hatte er das Kunsthaus des Bezirkes Tiergarten in West-Berlin umgebaut und war aktuell mit dem Umbau des Nolde-Museums in Seebüll beauftragt.

---

[273] Alexander Abusch: Gegenwart und Zukunft unserer sozialistischen bildenden Kunst; SZ, 23.10.1965.
[274] In den 1950er Jahren gab es vereinzelte Ausstellungen mit Arbeiten von Heckel und Schmidt-Rottluff. Vgl. Niederhofer 1995, S. 217ff.
[275] Ernst Ludwig Kirchner und die Künstler der Brücke. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Eine Ausstellung des Kupferstich-Kabinetts der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Albertinum, 1969.
[276] Diether Schmidt: Bauhaus. Weimar 1919-1925, Dessau 1925-1932. Berlin 1932-1933; Dresden 1966.
[277] Katalog zur Ausstellung, o.S.

1966 hatte Gras außerdem einen Omnibusbahnhof am Funkturm in West-Berlin fertiggestellt und damit konnte Schmidt, der mit Gras entfernt verwandt war, das Interesse des Verbandes wecken, denn in Dresden war man gerade mit der Planung eines Busbahnhofes beschäftigt.[278] Also wurde der Architekt „als Partner in unserer Diskussion um künstlerische Lösungen städtebaulicher Fragen” begrüßt.[279] Neben dem Bahnhofs-Objekt waren von Gras sechs weitere Projekte in Form von Zeichnungen, Modellen und Fotos ausgestellt, darunter ein Einfamilienhaus für Paul Dessau von 1959.

Die 1921 herausgegebenen Bauhausmappen waren eine Leihgabe des Staatlichen Lindenau-Museum zu Altenburg. Ausgestellt wurden aus dem Zyklus „Bauhaus-Drucke - Neue Europäische Graphik” die erste Mappe mit Blättern der „Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar” (u.a. Johannes Itten, Georg Muche), die dritte und fünfte Mappe mit Graphik deutscher Künstler (u.a. Willi Baumeister, August Macke, Kurt Schwitters) sowie die vierte Mappe mit graphischen Blättern italienischer und russischer Künstler (u.a. Giorgio de Chirico, Kandinsky, Marc Chagall). Hinzu kamen einzelne Holzschnitte, Lithographien und Radierungen von Lyonel Feininger, Paul Klee, Gerhard Marcks und Oskar Schlemmer, von dem ein Aquarell aus den 1920er Jahren als Vorlage für das Plakat zur Ausstellung diente. (Abb. 40)

Auch die Epoche des Bauhauses gehörte in der DDR zu den Kunstrichtungen, die erst in den 1960er Jahren „zur Kenntnis genommen” wurden. Auslöser war die Übersetzung des 1962 in Moskau erschienenen Aufsatzes von L. Pazitnov „Das schöpferische Erbe des Bauhauses. 1919-1933”.[280] Noch vor Diether Schmidt hatte Lothar Lang 1965 ein Buch zum Bauhaus geschrieben,[281] und erst 1967 veranstaltete in Dessau die Staatliche Galerie Schloss Georgium „ganz in der Stille, doch von Fachkreisen stark beachtet, die erste Bauhausausstellung der DDR.”[282]

---

[278] Gespräch mit Diether Schmidt am 10. März 2005 in Berlin. Der Dresdner Busbahnhof sollte in unmittelbarer Nähe zum Hauptbahnhof gebaut werden.
[279] Katalog zur Ausstellung, o.S. Im Vorfeld hatte sich der Bezirkssekretär des VBK Dresden in Berlin erkundigt, ob es sich bei Gras nicht etwa um einen Republikflüchtling handelt, und ob er auch zu den „fortschrittlichen gesellschaftlichen Kräften” in Westdeutschland zählt. (Brief von Günter Johne an Anneliese Tschofen vom 21.2.1966.)
[280] Das Institut für angewandte Kunst in Berlin hatte 1963 in seiner „Studienreihe angewandte Kunst” den aus einer Moskauer Zeitschrift übersetzten Artikel von L. Pazitnov publiziert.
[281] Lothar Lang: Das Bauhaus 1919-1933. Idee und Wirklichkeit, 1965. Vgl. Jürgen Rostock: Risse im Beton; IN: Muschter/Rüdiger 1992, S. 233.
[282] Karl-Heinz Hüter: Das Bauhaus in der DDR-Schwierigkeiten in der Rezeption; IN: Gillen/Haarmann 1990, S. 438.

Künstler eines Jahrganges[283] aus Dresden

Während der 9. Studioausstellung (8.8.- 12.9.1965) teilten sich die vier Künstler **Maria Adler-Krafft**, **Renate Jäger**, **Max Uhlig** und **Vincenz Wanitschke** den großen Saal im Leonhardi-Museum.[284] Zwar hatten die Malerin Adler-Krafft, die Graphiker Jäger und Uhlig sowie der Bildhauer Wanitschke in den 1950er Jahren in Dresden an der HfBK studiert, aber Adler-Krafft gehörte als älteste Teilnehmerin dieser Exposition zur ersten Studentengeneration nach dem Krieg und hatte ihr Studium 1953, als die drei Jüngeren gerade anfingen, bereits abgeschlossen. 1965 arbeiteten alle vier Künstler freischaffend in Dresden.

Jäger zeigte Holzschnitte, die mit feinen, filigranen Strukturen leichte, heitere Szenen wiedergaben - eine blühende Sommerlandschaft oder eine Mutter mit ihrem Baby in einem hellen Raum: „Farb- und Lichtwerte, Stoffliches findet man im modernen Holzschnitt höchst selten so gegen jede Manier malerisch-sensibel orchestriert wie in ihren Graphiken der letzten beiden Jahre."[285] Uhligs Blätter lebten vom Verdichten der Linien, seine rhythmischen Striche und Schwünge formten sich zu charakteristischen Porträts, wie z.B. zu jenem Frauenporträt auf dem Plakat der Ausstellung (Abb. 35) oder zu stimmungsvollen Landschaften: „Lichte Liniengewebe in hellen Durtönen konzentrieren vital gegensätzlich mit warmen Mollklängen sattdunkler Gravuren. Das Verbindende ist die Vorherrschaft der schlichtesten und sparsamsten Gebärde des Künstlers, des Striches."[286]

Auf den Gemälden von Adler-Krafft dominierte nicht die Linie, sondern die Farbfläche - in realistischen, sachlichen Darstellungen bildete sie den Menschen ab. Ihre Porträts zeigten oft Arbeiter, denn sie war vertraglich mit dem VEB „Otto Buchwitz" Starkstromanlagenbau Dresden verbunden.[287] Auch Wanitschkes Figuren waren wirklichkeitsnah wiedergegeben, gern beschäftigte er sich mit Tieren - in der Ausstellung war u.a. eine Kuh aus geschweißtem Blech zu sehen.

---

[283] Ein Jahrgang bedeutet, dass es zwischen den Künstlern in der Regel nicht mehr als zehn Jahre Altersunterschied gibt bzw. dass die Künstler dem gleichen Hochschuljahrgang angehörten.

[284] Nachdem sich die ersten drei Ausstellungen des Jahres 1965 über zwei Räume erstreckten, stand ab 8. August wieder nur der große Saal zur Verfügung. In den hinteren Raum hatte das Stadtmuseum Leonhardi-Bilder gehängt und wollte diesen „auch in Zukunft als ständigen Gedenkraum für diesen Künstler nutzen." (Brief vom Stadtmuseum an VBKD Dresden vom 10.8.1965.)

[285] Junge Graphiker. Zwei Dresdner Künstler stellen sich gegenseitig vor: Max Uhlig über Renate Jäger; Union, 12.8.1965.

[286] Junge Graphiker. Zwei Dresdner Künstler stellen sich gegenseitig vor: Renate Jäger über Max Uhlig; Union, 12.8.1965. Vgl. Erste Arbeiten von jungen Künstlern. Max Uhlig; BK 7/1964.

[287] Vgl. Katalog zu ihrer Ausstellung im Leonhardi-Museum 1970, o.S.

Bis auf Jäger waren die Künstler im Vorfeld auf Dresdner - Uhlig und Wanitschke auch auf Berliner - Ausstellungen vertreten.[288]

Die Zusammensetzung der 10. Studioausstellung (19.9.- 17.10.1965) ähnelte der vorangegangenen, denn wieder waren vier Künstler, die an der HfBK in Dresden studiert hatten und über Werkverträge verfügten, ausgestellt: **Alfred Brosig**, **Joachim Hering**, **Elfriede** und **Siegfried Schade**. Hering, der nach seinem Studium in seinen Geburtsort Zeitz im Bezirk Halle zurückgekehrt war, zeigte u.a. ein Gemälde mit Obstbäumen, deren blattlose Äste sich ineinander verschlingen sowie eine Zeichnung mit einer jungen schüchternen nackten Frau. Auch auf den Arbeiten von S. Schade und Brosig waren Akte dargestellt, die Frauen wirkten jedoch sehr selbstbewusst; einen kräftigen Frauenakt wählte S. Schade ebenso für das Plakat zur Ausstellung. (Abb. 36)

Weiterhin waren Gemälde mit Szenen aus dem Arbeitsleben von E. Schade und Brosig zu sehen. Markant war das Blatt „Maschinen” von E. Schade, da es in einem Ausschnitt Rohre zeigt, die als dunkle Solitäre fast bedrohlich wirken.[289]

Die erste Ausstellung des Jahres 1966 (6.3.- 3.4.1966) war einem Dresdner Künstlerpaar der jüngeren Generation gewidmet, **Ursula** und **Christian Hasse**. Nach dem Studium der Malerei an der HfBK Dresden, arbeiteten Ch. Hasse als Assistent an der Hochschule und U. Hasse freischaffend.

Ch. Hasse setzte sich in den 1960er Jahren mit Motiven aus dem Kreis seiner Familie auseinander, vor allem Kinder interessierten ihn sehr - das Plakat z.B. zeigt ein schlafendes Mädchen. (Abb. 38) Seine Bildnisse, „großzügig im Aufbau, locker und nuancenreich gemalt, waren Werke, die eindeutig in ihren differenzierten und warmen Valeurs an das Gefühl appellierten.” Im Sinne Karl Hofers, den Hasse bewunderte, ging es ihm „darum, die Malerei wieder aufs Elementare zurückzuführen.”[290]

---

[288] Adler-Krafft und Wanitschke hatten an der 5. Deutschen Kunstausstellung und gemeinsam mit Uhlig an den vorangegangenen Bezirksausstellungen Dresden teilgenommen. Uhlig und Wanitschke gehörten 1962 zu den jungen Künstlern der AdK-Ausstellung in Berlin und Uhlig hatte im Februar 1965 in Lang's Kunstkabinett eine Einzelausstellung. Jäger war erst ein Jahr später auf der 6. Bezirksausstellung Dresden vertreten.

[289] Brosig und die Schade's waren jeweils auf einer der vorangegangenen Bezirksausstellungen Dresden vertreten und Brosig hatte an der 5. Deutschen Kunstausstellung und E. Schade 1964 an der Berliner Ausstellung „Unser Zeitgenosse” teilgenommen. Hering hatte sich bisher an Bezirksausstellungen in Halle beteiligt.

[290] Gert Claußnitzer IN: Christian Hasse; Katalog, Pretiosensaal, Dresden 1984, o.S.

Die Themenwelt U. Hasses war reichhaltiger, neben Figurenkompositionen entstanden vor allem Landschaften sowie Stilleben und Porträts. „In Malweise und Auffassung durchaus eigenständig und unterschieden von der Kunst ihres Mannes, verlief ihre Entwicklung von einer kühleren, oft fast spröden Farbgebung vielfach abgestimmter Grautöne zur volleren Farbigkeit.”[291]

Werke des Künstlerpaares waren bereits auf den beiden vorangegangenen Bezirksausstellungen Dresden ausgestellt.

„Stark unterschiedlich in Anliegen und Form waren die Arbeiten der vier jungen Künstler”, die im September 1966 im Leonhardi-Museum ausgestellt haben.[292] Die 17. Studio-Ausstellung (28.8.- 25.9.1966) war **Werner Bielohlawek**, **Gunter Herrmann**, **Peter Kaiser** und **Klaus Magnus** gewidmet. (Abb. 5) Alle vier hatten an der HfBK Dresden studiert, wobei Herrmann und Kaiser ihr Studium 1961 abgebrochen haben.

Man konnte zwei Paare bilden, die kaum gegensätzlicher sein könnten: Während Bielohlawek, der für das Plakat ein großes Blasinstrument, vielleicht eine Tuba, lithographiert hatte (Abb. 41), vorwiegend Stilleben sowie Porträts und Landschaften „in gedämpfter gebrochener Farbigkeit” zeigte „die nur hin und wieder durch einen hellen Tupfer belebt werden”, waren die Zeichnungen von Herrmann „von pastellener Zartheit und Duftigkeit”.[293] Mit zartem präzisen Strich porträtierte er junge Frauen, alte Männer und Kinder; auch sein Gemälde „Wiesenblumen” war von durchscheinender heller Farbigkeit.

Der grundlegende Unterschied bei Magnus und Kaiser lag in der Herangehensweise. Magnus, seit 1966 Meisterschüler von Hans-Theo Richter an der AdK in Berlin, zeichnete seine Stadtlandschaften mit sicherem, bestimmtem Strich und war ein genauer Beobachter. Kaiser dagegen bekannte sich zum Gefühl, zur Romantik. Seine Arbeiten, die um Liebe und Einsamkeit kreisten, waren „versponnen, elegisch vielfach und mit Symbolen angereichert, die eine wehmütige romantisierende Haltung noch unterstreichen”.[294]

---

[291] W.W.: Auftakt im Leonhardi-Museum. Christian und Ursula Hasse; SZ, 1.4.1966.
[292] W. Wehrtmann: Im Leonhardimuseum; SZ, 22.9.1966.
[293] U.: Im Leonhardi-Museum Dresden: Vier Temperamente; SNN, 28.9.1966.
[294] U.: Im Leonhardi-Museum Dresden. Vier Temperamente; SNN, 28.9.1966.

Für Kaiser, der in dieser Zeit als Heizer arbeitete, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, war diese Exposition die erste Ausstellungsmöglichkeit.[295]

Eine Bildhauerin und ein Graphiker der mittleren Dresdner Künstlergeneration ließen ihre Werke während der 22. Studio-Ausstellung vom 18.6.- 16.7.1967 miteinander in Beziehung treten: **Elfriede Reichel-Drechsler** und **Helmut Gebhardt**. Beide hatten von 1947 bis 1951 an der HfBK in Dresden studiert und waren von ihren Lehrern Eugen Hoffmann bzw. Wilhelm Lachnit stark geprägt worden.

Gebhardt führte die graphischen Impulse, die er von Lachnit erhalten hatte, konsequent weiter. In den vorangegangenen Jahren hatte er sich ganz dem Tanz verschrieben, „das Umsetzen der räumlichen Bewegung des Tänzerischen in die Fläche, in ornamentale Zeichen", verdeutlichten die präsentierten Farblinolschnitte, welche ganz aus der Farbe heraus gedacht und als großformatige, rhythmische Ordnungen realisiert wurden.[296] Die bevorzugte Arbeitsmethode Gebhardts war „der Druck in serieller Variation, der dem einzelnen Abzug seine einmalige Farbbesonderheit belässt."[297] Auch das Ausstellungsplakat hatte er in verschiedenen Farbvariationen gedruckt. (Abb. 45)

„Zwischen den Blättern Gebhardts standen zur Auflockerung des Ausstellungsbildes" Plastiken von Reichel-Drechsler. Ihre Skulpturen waren figurativ, sparsam in der Gestaltung, ausgewogen und klar in der Form. Gern stellte sie Tiere dar, wie die Gipsmodelle eines zarten, zerbrechlich wirkenden „Löffelreihers" und einer Gruppe „Kämpfender Pfauen" oder die kleine Bronze „Flatternde Gänse" zeigten.[298]

Für Gebhardt war es die erste eigene Ausstellung in seiner Heimatstadt Dresden.[299]

---

[295] Bielohlawek und Herrmann gehörten 1966 zu den Teilnehmern der 6. Bezirksausstellung Dresden, und Magnus hatte im Juni an der Ausstellung „Bildnisse" in Lang's Kunstkabinett teilgenommen.

[296] U.: Im Leonhardi-Museum: Vorwiegend Tänzerisches; SNN, 1.7.1967.
Die Auseinandersetzung mit dem Tanz hatte sicher mit Gebhardts 36 Meter langem Wandbild zu tun, welches er für das Tanzcafé der HO-Gaststätte „Am Zwinger" in Dresdner entworfen und ausgeführt hatte. Vgl. Bauakademie der DDR, VBK-DDR (Hrsg.): Bildende Kunst + Architektur; Katalog, 1973.

[297] Lang 1986, S. 237f.

[298] U.: Im Leonhardi-Museum: Vorwiegend Tänzerisches; SNN, 1.7.1967.

[299] „Gebhardt stellt erstmalig in einer eigenen Ausstellung in seiner Heimatstadt Dresden aus, nachdem er bereits in Bautzen und Görlitz, in Freiberg und Leipzig Ausstellungen gehabt hat." (U.: Im Leonhardi-Museum: Vorwiegend Tänzerisches; SNN, 1.7.1967.) Reichel-Drechsler und Gebhardt haben regelmäßig an den vorangegangenen Bezirksausstellungen Dresden teilgenommen, Gebhardt konnte im gleichen Jahr in der Galerie Kühl ausstellen.

Mit **Horst Weber** wurde für die 28. Studio-Ausstellung (14.7.- 11.8.1968) erstmals ein Künstler zum zweiten Mal für eine Ausstellung im Leonhardi-Museum ausgesucht. Bei seinem ersten Aufritt im Hause, 1964, waren Arbeiten zu sehen, die im Faltblatt als „gelegentlich überhäufte, ja chaotische Kompositionen” kritisiert wurden.[300] Vier Jahre später zeigte er Stadtlandschaften, die verdeutlichten, dass er nun vereinfachte, klare Formen anstrebte: „Er ordnet spannungsvoll farbige Flächen zueinander, sucht den Gegenstand in strengen geometrischen Formen zu fassen.”[301] Nur die beiden ausgestellten Wandbildentwürfe, Weber hatte an der Hochschule die Klasse der Wandmalerei besucht, „Pacem in terris” und „Leben oder Tod” erinnerten in ihrer ungeordneten Fülle, an seinen „allzu ruhelosen Drang, Gedanken in Malerei umzusetzen.”[302]

Weber teilte sich den Saal mit **Fred Walther** und alle, die diese beiden jungen Dresdner Maler kannten, waren „darüber verwundert, wieso der VBK gerade zwei derart extrem verschieden Gestaltende gemeinsam ausstellen lassen konnte.” Im Gegensatz zu Weber strahlten die Arbeiten Walthers Ruhe aus und waren voller Poesie. Er beschäftigte sich mit der Darstellung von Menschen, meist in Gruppen und bevorzugt Frauen in landschaftlicher Umgebung: Badende, Rastende, Mütter. Auch das Ausstellungsplakat zeigt eine solche Szene. (Abb. 50) Seine Gemälde waren von ausgewogener, manchmal verschwimmender Farbigkeit. Dabei war sein Charakteristikum, dass er für Konturen die schwarze Farbe aus seiner Palette entfernt hatte, „das Blau aber, manchmal wie eine Kaskade feinster Abstufungen über ein Gemälde gegossen, gibt auch als reine Umrisslinie den Dingen Halt, ohne sie unterstreichend in den Vordergrund treten zu lassen.”[303]

Während beide Künstler auf den vorangegangenen Dresdner Bezirksausstellungen vertreten waren, konnte nur Walther auf zahlreiche Einzel-Ausstellungen zurückblicken, so beispielsweise im Kunstkabinett von Lothar Lang oder in der Dresdner Galerie *Kunst der Zeit*.

---

[300] Faltblatt zur Ausstellung „Willy Illmer, Hans Peschel, Horst Weber, Hans Wolle”, Leonhardi-Museum, Dresden 1964, o.S.
[301] U.: Im Leonhardimuseum in Dresden. Fred Walther-Horst Weber; SNN, 25.7.1968.
[302] I.W.: Eigenständigkeit und Leistung. Arbeiten von Fred Walther und Horst Weber im Leonhardimuseum; Union, 7.8.1968.
[303] I.W.: Eigenständigkeit und Leistung. Arbeiten von Fred Walther und Horst Weber im Leonhardimuseum; Union, 7.8.1968.

Bei den drei jüngeren Dresdner Künstlern der 29. Studio-Ausstellung (18.8.-15.9.1968) **Herta Günther**, **Marlene Magnus** und **Werner Wischniowski** war eine klare Gemeinsamkeit zu erkennen: der Hang zur Melancholie.

Günther berichtete in kleinformatigen Gemälden und Kaltnadel-Graphiken von ihren alltäglichen Beobachtungen, indem sie mit wenigen Strichen in der ihr eigenen charmant-spröden Art treffsichere Porträts - wie das Doppelporträt auf dem Plakat - und genrehafte Szenen schuf. (Abb. 51) Ihre „Vorliebe für die Abenddämmerung mit ihrem Dunkel und dem ersten zwielichtigen Schimmer der Gaslaternen” ließ sie außerdem oft schwermütige Farben verwenden.[304]

„Die Kunst von Magnus ist ein Mosaikstein, der nicht funkelt und lärmt, sondern er ist so ein irdenes Ding, dass seiner Natur gemäß bescheiden und ohne großen Anspruch lebt.”[305] Ihre Lieblingsthemen waren die heimischen Blumen und Früchte, gern kombiniert mit dekorativen Küchengefäßen. Während diese Stilleben eine zwar zurückhaltende aber differenzierte Farbigkeit besaßen, dominierte bei den Landschaften eine melancholische Stimmung bei bedecktem oder abendlichem Himmel. Und auch in den Vorstadtlandschaften von Wischniowski gab es keine Sonne, leere Hinterhöfe und einsame Häuser verlangten nach stumpfen, kühlen Farben. Seine Aktzeichnungen und -gemälde waren etwas gefälliger, „locker gezeichnet und sicher in der Erfassung von Körperlichkeit und Bewegung.”[306]

Für Magnus war diese Exposition die erste „Personal”-Ausstellung.[307]

Und auch die letzte Ausstellung des Jahres 1968 (22.9.- 20.10.1968) vereinte drei junge Dresdner Künstler: den Bildhauer **Wolfgang Kuhle** sowie die „Maler-Illustratoren” **Ernst Lewinger** und **Lothar Sell**.[308]

Die beiden Maler stellten auch im Leonhardi-Museum Illustrationen aus: Lewinger führte den Betrachter seiner behutsam gezeichneten und in pastellenen Farbtönen gemalten Blätter in die Welt der antiken Mythologie („Die Milde des Titus” von Me-

---

304 Junge Kunst im Leonhardimuseum; SZ, 15.9.1968. Vgl. -ete-: Im Studio Leonhardi-Museum. Drei junge Künstler; SNN, 14.9.1968.
305 Marlene Magnus; Katalog, Leonhardi-Museum Dresden 1999, o.S.
306 Junge Kunst im Leonhardimuseum; SZ, 15.9.1968.
307 Günther und Wischniowski waren auf der 6. Bezirksausstellung Dresden (1966) vertreten und Günther hatte 1966 auch im Dresdner Klub der Intelligenz ausgestellt.
308 Lang 1986, S. 298f.

tastasio), in eine Operninszenierung oder in eine verträumte Parklandschaft, ähnlich der Szene auf dem von Lewinger gedruckten Plakat. (Abb. 52) Sell bevorzugte die Form der Bild-Erzählung, in Serien von Zeichnungen, Lithographien oder Holzschnitten erzählte er von dem einfachen Leben russischer Bauern, wobei er ganz in eine „rustikal-folkloristische"[309] Formensprache eintauchte, und deutsche Märchen mit „einer charmanten Mischung versponnener Märchenwelt und moderner Pointierung" illustrierte.[310]

Kuhles Skulpturen, Gipse und Bronzen, haben einen beherrschten, strengen Ausdruck: „Sehr aufrecht, beinahe nach rückwärts gebogen, stehen die Statuetten auf ihren Sockeln", umgeben von Zeichnungen des Bildhauers, die nur aus der Linie modellierte Akte in Rückenansicht und Profil zeigen.[311]

Werke von Sell und Lewinger gehörten zur Auswahl der VI. Deutschen Kunstausstellung (1967/68) und waren bereits in Langs Kunstkabinett ausgestellt, Sell und Kuhle waren auf vorangegangenen Dresdner Bezirksausstellungen vertreten.

Die Studio-Ausstellung Nr. 33 (5.7.- 3.8.1969), welche ebenfalls drei junge Dresdner Künstler vereinen sollte - den 25jährigen Graphiker **Wolfram Hänsch**, den 30jährigen Maler **Horst Leifer** und den Bildhauer **Peter Makolies**, der gerade als Steinbildhauer-Meister in den VBKD aufgenommen worden war - wurde zwar aufgebaut, auch Faltblatt und Plakat waren bereits gedruckt, aber eröffnet wurde sie nicht. In einem Brief an Hänsch begründete der Bezirkssekretär des VBK Dresden Günter Johne die Schließung der Ausstellung am Vorabend der Eröffnung mit den Worten: „Die Absetzung Ihrer Ausstellung hat ihre Ursache letzten Endes in der nicht mit den Zielen des Verbandes zu vereinbarenden Haltung Ihrer Arbeiten."[312]

Es waren vor allem Hänsch's Radierungen zu Georg Büchners „Lenz", die dem Vorstand des VBKD zu depressiv, zu düster, nicht zeitgemäß, ... waren.[313] Andere Arbei-

---

[309] Lang 1986, S. 241.
[310] I.W.: Bilder von Traum und Wirklichkeit; Union; 16.10.1968.
Vgl. Erste Arbeiten von jungen Künstlern: Lothar Sell; BK 1/1964.
[311] I.W.: Bilder von Traum und Wirklichkeit; Union, 16.10.1968.
[312] Brief von Günter Johne an Wolfram Hänsch vom 11.8.1969.
[313] Gespräch mit Wolfram Hänsch am 29.10.2004. Vgl. auch Horst Leifer. Selbstporträts; Katalog, Galerie der Berliner Graphikpresse, 1998.

ten von ihm, wie ein Sommer-Blumenstrauß, um dessen Blüten allerlei Tiere summten und eine Dorflandschaft waren von diesem Vorwurf wohl weniger betroffen. Ebenso wenig Leifers Akte und Landschaften, wobei letzere von der Vertikalen beherrscht und aus der Farbe heraus komponiert waren. Die Skulpturen von Makolies charakterisierte eine archaisch anmutende Formstrenge, ein Sitzender und „Mutter und Kind" erinnerten in ihrer symmetrischen Gefasstheit an ursprüngliche Gestaltungsweisen, der harte, schwarze Stein unterstrich diesen Eindruck noch.[314]

Für Hänsch und Leifer wäre diese Ausstellung die erste Möglichkeit gewesen, ihre Arbeiten öffentlich vorzustellen. Werke von Makolies waren bereits 1961/62 auf der Berliner AdK-Ausstellung „Junge Künstler", der vorangegangenen Dresdner Bezirksausstellung sowie auf der selbst organisierten Schau im Puschkin-Haus zu sehen.

Im Zuge dieses Verbotes wurde auch die im Anschluss geplante, bereits genehmigte Ausstellung in der Vorbereitungszeit durch VBK-Funktionäre untersagt: Vom 10.8.-14.9.1969 sollten die jungen Künstler **Jochen Aue** und **Ulrich Eisenfeld** Gelegenheit bekommen, „ihre Arbeiten zum Teil erstmalig nach dem Hochschulstudium in einer Ausstellung zu zeigen."[315] Das Plakat hatte Eisenfeld bereits gedruckt. Die Absage wurde damit begründet, dass sich die Ausstellung nicht „in den Zusammenhang" der im Juli und August 1969 stattfindenden Bezirksausstellung „Kulturvoll leben in sozialistisch gestalteter Umwelt" „einordnen ließe.[316] Später stellte sich jedoch heraus, dass Eisenfeld zu dieser Zeit vom MfS observiert wurde, und die Veröffentlichung seiner Arbeiten verhindert werden sollte.[317]

Ein Jahr später, vom 18.7.- 22.8.1970, konnten **Ulrich Eisenfeld** und **Horst Leifer** dann tatsächlich im Leonhardi-Museum ausstellen. Gemeinsam mit **Peter Herrmann**, **Bärbel** und **Wolf-Eike Kuntsche** gestalteten sie die erste Ausstellung des

---

[314] Vgl. Faltblatt zur Ausstellung.
[315] Vgl. Ausstellungsplan des VBKD für 1969.
[316] Brief von Günther Johne an Jochen Aue vom 10.7.1969.
[317] Ulrich Eisenfeld, Leonhardi-Museum Dresden; Katalog, Dresden 1994, o.S.

Jahres 1970.[318] Obwohl es auch bei dieser Exposition zu organisatorischen Problemen gekommen war, gab es ein Faltblatt und ein von Herrmann gedrucktes Plakat. (Abb. 55)

Herrmann war Autodidakt. Er hatte nicht wie die anderen in den frühen 1960er Jahren an der Dresdner HfBK studiert, sondern arbeitete seit 1951 als Chemigraph, hatte 1953/54 an den Malkursen von Jürgen Böttcher an der Volkshochschule teilgenommen und war seit 1966 Kandidat des VBK.[319] Im Leonhardi-Museum hat er Landschaften, Stadtansichten und Schankräume, wie die Innenansicht einer Konditorei ausgestellt: In einer Konditorei sitzen zwei Gäste mit Hut an runden Tischen mit weißen Decken, über dem Tresen hängt eine nackte Glühbirne - wie sie oft in seinen Gemälden auftaucht. Ursprünglichkeit, leise Melancholie und ein sicheres Gefühl für Farbwerte charakterisierten seine Bilder, „deren künstlerische Qualität und schöpferische Eigenart unbestritten sein dürfte."[320]

Leifer und Eisenfeld gingen ganz unterschiedlich mit Farbe um. In den figürlichen Darstellungen Leifers, darunter zahlreiche Selbstbildnisse, „entzieht sich die Farbe den Körpern und Gegenständen", eine Transparenz wird spürbar.[321] Auch seine Landschaften, mit breitem Pinselstrich gemalt, waren von pastosem Farbauftrag bestimmt. Eisenfeld dagegen wählte dunkle, satte Farbtöne und erzeugte geschlossene Bilder von großer Dichte, indem er seine Figuren aus der Fläche heraus formte.

B. Kuntsche hatte 1970 mit dem Holzschnitt begonnen und zeigte im Leonhardi-Museum erste Ergebnisse dieses Experimentes, z.B. ein lebhaftes Mutter-Vater-Kind-Porträt, dass sie mit ihrem Mann Wolf-Eike und dem 1969 geborenen Sohn Moritz zeigte. Ihre gemalten Bildnisse und Landschaften waren dagegen von einer melancholischen Grundstimmung. W.-E. Kuntsche schließlich bewies mit den wenigen ausgestellten Arbeiten, „eine erstaunliche Vielseitigkeit. Neben burlesken kleinen Holzplastiken beeindrucken seine Porträts durch die Kraft des Ausdrucks."[322]

---

[318] „Nach einer viel zu langen Pause hat endlich wieder das Leonhardimuseum in Dresden-Loschwitz (Grundstraße) seine Pforten geöffnet. Noch bis zum 22. August kann man dort eine Ausstellung junger Dresdner Maler und Bildhauer sehen." (G.C.: Ungewohnte Konfrontationen; Union, 14.8.1970.)
[319] Herrmann wurde erst 1972, nach sechsjähriger Kandidatur, in den VBK aufgenommen.
[320] G.C.: Ungewohnte Konfrontationen; Union, 14.8.1970.
[321] G.C.: Ungewohnte Konfrontationen; Union, 14.8.1970.
[322] G.C.: Ungewohnte Konfrontationen; Union, 14.8.1970.

Nur für Leifer stellte diese Schau die erste Ausstellungsmöglichkeit dar, denn er hatte seit der Schließung seiner Ausstellung im Leonhardi-Museum 1969 keine andere Möglichkeit gefunden.[323]

Künstler eines Jahrgangs aus Berlin und Rostock

1965 wurden im Leonhardi-Museum erstmals zwei in Berlin lebende Künstler vorgestellt: der Maler **Dieter Goltzsche** und der Bildhauer **Siegfried Krepp**. Sie teilten sich während der 8. Studio-Ausstellung (27.6.- 1.8.1965) mit dem Dresdner **Werner Wittig** den großen Saal, während der Maler **Jürgen Seidel** und der Architekt **Werner Rösler** - sie kannten sich aus gemeinsamen Kunst-am-Bau-Projekten - den benachbarten Ausstellungsraum bespielten.[324]

Rösler[325] hatte seine organisch gewachsenen Architekturmodelle („Mehrzwecksaal mit Café", „Betriebsgaststätte") in der Mitte des Raumes aufgebaut, Seidels Gemälde und Zeichnungen füllten die Wände. (Abb. 4) Seidel zeigte ausschließlich Arbeiten mit dem Titel „Eingebundene Rosenstöcke", wobei „auf keinem der Bilder auch nur eine Rose zu sehen ist. Seidel geht jeglichem Naturalismus aus dem Wege. Er malt nicht einmal konkret 'verhüllte Rosen', sondern versucht, Empfindungen sichtbar zu machen: Wärme, Umhülltsein, Geborgensein. In diesem Bemühen abstrahiert er bis zur Grenze zum Abstrakten."[326]

Im großen Saal traten die ruhigen, gedämpften Stadtlandschaften Wittigs mit lyrischen Zeichnungen alltäglicher Sujets von Goltzsche und Porträtbüsten sowie Reliefs von Krepp in einen stillen Dialog: Krepps plastische Arbeiten „sprengen den Stein nicht, sondern sind ins Rechteck des Quaders eingebunden, streng und spar-

---

[323] Die anderen Künstler waren im Vorfeld bereits auf Ausstellungen vertreten: Eisenfeld auf kleinen Expositionen in Freiberg und Ahrenshoop, Herrmann in Berlin 1961 auf der AdK-Ausstellung „Junge Künstler" und im Kunstkabinett sowie im Puschkinhaus in Dresden, B. Kuntsche auf der VI. Deutschen Kunstausstellung und W.-E. Kuntsche auf der 7. Bezirksausstellung Dresden.

[324] Auf dem Plakat zur Ausstellung wird noch Winfried Dierske aufgeführt, er zog seine Arbeiten jedoch im Vorfeld zurück. (Abb. 34)

[325] Werner Rösler arbeitete am Entwurfsinstitut von Prof. Göpfert an der TU Dresden und hatte schon 1962 mit Ralf Winkler „intensive Gespräche über das Phänomen 'Raum'" geführt. (A.R. Penck; Katalog, Nationalgalerie, Berlin/West 1988, S. 24)

[326] BG: Junge Künstler unterwegs; ST, 17.7.1965. Vgl. auch I.W.: Vielseitigkeit der Themen und Aufgaben. Ausstellung jüngerer Künstler im Verkaufsraum der Union und im Leonhardi-Museum; Union, 7/1965.

sam",[327] seine Büsten durch klare, kantige Formen charakterisiert. Auch Wittigs „Kunst ist nicht laut, sie bevorzugt stumpfe Farben, schafft diesige Atmosphäre, kühlen Abstand." Seine Gemälde waren menschenleer, ganz auf die Architektur der Städte bzw. die Stimmungen der Natur konzentriert. Nur Goltzsche vermochte, eine leise charmante Heiterkeit zu verbreiten. Dynamisch und impulsiv brachte er vertraute Sujets und persönliche Begegnungen in leichter, scheinbar müheloser Linienführung aufs Papier und beeindruckte damit in seinem ureigensten bildnerischen Medium, der „freien" Zeichnung - Zeichnungen, „die keinen anderen Zweck kennen, als eine eigenständige künstlerische, in sich abgeschlossene Schöpfung zu sein."[328] Der in Dresden geborene Goltzsche war nach seinem Studium an der HfBK von 1958 bis 1959 Meisterschüler bei Max Schwimmer an der Berliner AdK geworden und lebte seitdem in Berlin. Lothar Lang hatte ihm 1964 bereits eine Personal-Ausstellung in seinem Kunstkabinett gewidmet und setzte sich sehr für die Verbreitung seines druckgraphischen Werkes ein. Diese Ausstellung im Leonhardi-Museum war die erste in seiner Heimatstadt Dresden.[329]

Nach dem Berliner Gastspiel waren vom 9.4.- 8.5.1966 drei junge Künstler aus dem Norden der Republik der Einladung ins Leonhardi-Museum gefolgt: **Oskar Manigk**, **Wulff Sailer** und **Matthias Wegehaupt**. Sie hatten an der Universität Greifswald Kunsterziehung studiert, bevor Manigk und Wegehaupt Anfang der 1960er Jahre wenige Semester an der Kunsthochschule in Berlin-Weißensee absolviert hatten.[330] Zum Zeitpunkt der Ausstellung lebten und arbeiteten Manigk sowie Wegehaupt in Ückeritz auf Usedom und Sailer in Greifswald.

Sailer zeichnete mit schnellem unruhigen Strich, wobei die oft verwendete Kohle seiner Arbeitsmethode sehr entgegen kam. In Ganzkörperstudien gab er Figuren in un-

---

[327] BG: Junge Künstler unterwegs; ST, 17.7.1965. Vgl. Heinz Worner: Ohne stilistische Schablone. Zum Schaffen des Bildhauers Siegfried Krepp; BK 6/1965.

[328] Dieter Goltzsche; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2004, S. 4.

[329] Bis auf den Architekten Rösler hatten die Künstler vorher an mehreren Ausstellungen teilgenommen: Seidel und Wittig an den Dresdner Bezirksausstellungen, Goltzsche und Krepp waren auf der 4. bzw. 5. Deutschen Kunstausstellung, der AdK-Ausstellung „Junge Künstler", in der Galerie konkret in Berlin und auf der 1. Biennale der Ostseeländer 1965 vertreten.

[330] Oskar Manigk war 1957-58 „nur" Gaststudent am Institut für Kunsterziehung der Ernst-Moritz-Arndt-Universität in Greifswald. Vgl. Eugen Blume: Ich spinne, ergo bin ich: Oskar Manigk; IN: Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2002, S. 142f.

gewohnten Haltungen wieder, wie die Beispiele „Mädchen am Flügel” oder „Schlafende” verdeutlichten.[331]

Der nachdenkliche Künstler Wegehaupt fand seine künstlerische Inspiration vor allem in der Küstenlandschaft. Bevorzugt verwendete er horizontale Lineaturen, was kaum verwunderlich war, denn Wegehaupt „wohnt einen Steinwurf von Meer entfernt, in einer Landschaft, so der Künstler, in der man ohnehin der dominierenden Waagerechten ausgeliefert ist.”[332]

Auch in Manigk's Arbeiten tauchten wiederholt Ostsee-Motive auf, er favorisierte eine figürlich-expressive Malweise. Sowohl auf dem präsentierten Gemälde „Am Fischerstrand” als auch auf dem von ihm gestalteten Plakat zur Ausstellung beherrschten einfache Fischerboote in dunkler Farbigkeit die Szenerie. [333] (Abb. 39)

In Dresden waren Arbeiten der drei norddeutschen Künstler das erste Mal zu sehen.[334]

Im gleichen Jahr, auf der 15. Studio-Ausstellung (19.6.- 17.7.1966), wurden zum wiederholten Male zwei junge Künstler präsentiert, die in Berlin lebten und arbeiteten: **Manfred Böttcher** und **Hans Vent**. Böttcher hatte Anfang der 1950er Jahre in Dresden an der HfBK studiert und war, ähnlich wie Goltzsche, nach seinem Meister-Studium bei Heinrich Ehmsen an der Berliner AdK in der Hauptstadt geblieben. Der in Weimar geborene Vent lebte seit dem Beginn seines Malerei-Studiums 1953 an der Hochschule für bildende und angewandte Kunst Berlin-Weißensee in Berlin.

Beide Künstler befanden sich Mitte der 1960er Jahre in einer Phase des Übergangs von einer eher dunklen, tristen zu einer hellen, lichten Malerei. Um durch eine intensivere Auseinandersetzung mit der Natur für seine Malerei neue Impulse zu erhalten, hatte Vent 1963 begonnen, „den menschlichen Körper in der Landschaft zu studieren”.[335] Wie für seinen Malerkollegen Böttcher war auch für Vent die Begegnung mit der Malerei des französischen Impressionismus, besonders mit der Kunst Cézannes,

---

[331] „Mädchen am Flügel”, 1964, Kohlestudie (Rückseite der BK 1/1966); „Schlafende”, Zeichnung (Faltkarte zur Ausstellung).
[332] Ulrich Ptak: Matthias Wegehaupt. Bilder. Spuren eines Weges; Katalog, Kunsthalle Rostock 1998.
[333] Das Plakat war 1969 auf der Dresdner Ausstellung „Graphik in der DDR” zu sehen.
[334] Manigk und Wegehaupt waren auf der Berliner AdK-Ausstellung „Junge Künstler” (1961) und alle drei 1965 im Staatlichen Museum Schwerin auf der Ausstellung „Junge Kunst in Mecklenburg”, zu sehen. Sailer hatte 1966 eine Personal-Ausstellung im Kunstkabinett von Lothar Lang.
[335] Angelika Förster: Hans Vent, Maler und Werk, Dresden 1976, S. 3.

in dieser Zeit wichtig. Schließlich hellte sich Vents Farbpalette auf, und pastellhafte Töne beherrschten seine Bilder, der Farbauftrag wurde lockerer und gelöster. Neben Stadtlandschaften entstand eine Folge von Variationen zum Thema Strand bzw. „Badende am Meer", in denen sich eine malerische Einheit zwischen Menschen, Landschaft und Licht etablierte. 1964 hatte Vent außerdem begonnen, Radierungen mit diesen Motiven zu drucken.[336]

Böttcher interessierte sich für Stadtlandschaften, Interieurs und Stilleben. Nach seiner heftig kritisierten „schwarzen Periode" wurde auch seine Malerei Mitte der 1960er Jahre lockerer, heller in der Farbigkeit, die Licht- und Raumverhältnisse gewannen eine neue Bedeutung. „Sublimierung erfuhr Böttchers Kunst dieser Jahre um 1965 in den Bildern ‘Familie’, ‘Akt im Atelier’, ‘Schlafzimmer’ - kontemplativ-hermetisch im Charakter, wahrhaft vornehm im Klang, komponiert aus spannungsvollem Gegeneinander flächig-kleinteiligen Farbauftrages, der die Gegenstände und Räume zu neuer Realität erschafft." [337] Warme Farbtöne, besonders weiche Braun-Nuancen bestimmten die Arbeiten dieser Jahre, er arbeitete bevorzugt in der Aquarelltechnik.

Im Leonhardi-Museum stellte Vent Radierungen und Böttcher Gemälde aus. (Abb. 137) Für beide war es die erste Ausstellung in Dresden.[338]

Schließlich war auch auf der letzten Exposition des Jahres 1966 ein Künstler aus Norddeutschland vertreten: der Maler **Jürgen Weber**. Er stellte auf der 18. Studio-Ausstellung (2.10.- 29.10.1966) gemeinsam mit seinen Dresdner Kolleginnen **Sigrid Artes** und **Susanne Voigt** aus. Zwar hatten alle drei Künstler in den 1950er Jahren an der HfBK studiert, aber Weber war 1960 zunächst nach Zierow gezogen und lebte seit 1964 in Wismar.

Die mecklenburgische Küstenlandschaft und ihre Bewohner forderten Weber seit 1960 künstlerisch heraus, „am Anfang stand die technische Einverleibung des Motivi-

---

[336] Als Vent 1964 im Kunstkabinett von Lothar Lang ausstellen konnte, regte ihn dieser an, auch Graphik zu machen, welche dann von den Lehrern zum Vorzugspreis gekauft werden konnte. Nach anfänglichem Zögern, fand Vent solche Freude daran, Radierungen zu machen, dass er dann oft in dieser einfachen und schnellen Drucktechnik arbeitete. (Gespräch mit Hans Vent am 14.8.2006)

[337] Gudrun Schmidt: Manfred Böttchers Malerei; IN: M. Böttcher 1933-2001; Katalog, Dresden, 2002, S. 9.

[338] Beide Maler gehörten 1961/62 zu den jungen Künstlern der Berliner AdK-Ausstellung, bekamen 1964 je eine Einzelausstellung im Kunstkabinett von Lothar Lang und waren 1964 auf der Ausstellung „Unser Zeitgenosse" sowie 1965 auf der 1. Biennale der Ostseeländer und der Schweriner Ausstellung „Junge Berliner Maler" vertreten.

schen, die zähe Arbeit, zeichnerisch Rohmaterial zu sammeln. Verallgemeinerungen wurden nur behutsam und bedächtig gewagt. Doch bald stellte sich in der Zeichnung jener energische und unbekümmerte Strich ein, der noch heute Webers Arbeiten auszeichnet."[339] Das geeignete Ausdrucksmittel fand er in der Radiertechnik, zu den Porträts von Bauern und Fischern kamen Stadt- und Industrielandschaften. Artes schuf neben idyllischen Landschaften vor allem Porträts und Aktdarstellungen. Ihre Stärke lag im schnellen Erfassen einer Situation. „In flüchtigen Skizzen, Einfällen von der Natur, in spontanem Aufnehmen allgemeiner Gesetzmäßigkeiten und Verhältnisse gelingt so mitunter das Beste."[340] Neben Artes mit wenigen Federstrichen markant gezeichnetem Porträt einer kräftigen Frau mit Kopftuch, wirkte die sparsam ausgearbeitete weibliche Büste von Voigt extrem kantig und starr. Voigt bevorzugte für ihre plastischen Arbeiten Gips, getönte Keramik und Beton, „sie ordnet ihre Werke nach Gesetzen des Rhythmus, des Maßes, der Proportionen. Diese sind aber nicht nüchternes Kalkül, sondern intuitiv. [...] Den Arbeiten haftet die physische Kraftanstrengung, die elementare schöpferische Gewalt an."[341]

Nach Ausstellungen in Mecklenburg und im Kunstkabinett von Lothar Lang, war Weber zum ersten Mal in Dresden zu sehen.[342]

Indien

Die 14. Studio-Ausstellung (15.5.- 12.6.1966) spielte innerhalb des Programmes im Leonhardi-Museum eine Außenseiterrolle, denn sie war einem indischen Künstler gewidmet, dem 1930 in Calcutta geborenen **Nikhil Biswas**.

Diether Schmidt war im Winter 1965 gemeinsam mit dem Hallenser Maler Karl-Erich Müller als Repräsentant der DDR-Kunst zur Triennale nach Bombay gereist.[343] Dort

---

[339] Lothar Lang: Jürgen Weber; Faltblatt, Kunstkabinett Berlin-Pankow, 1968, o.S.
[340] Gert Claußnitzer: Sigrid Artes; Faltblatt, Kunst der Zeit, Dresden 1980, o.S.
[341] Günter Tiedeken: Susanne Voigt; Katalog, Pretiosensaal, Dresden 1977, o.S.
[342] Alle drei waren 1961/62 auf der Ausstellung „Junge Künstler" und die beiden Künstlerinnen vorher bereits auf einer Bezirksausstellung Dresden vertreten; Webers Arbeiten waren 1965 auf einer Einzel-Ausstellung im Kulturbund Wismar, der Ausstellung „Junge Kunst in Mecklenburg" sowie im Kunstkabinett von Lothar Lang im Rahmen der „Bildnisse"-Schau zu sehen.
[343] Vgl. Diether Schmidt: Begegnung mit Nikhil Biswas; BK 11/1966, S. 597 ff.
Gespräch mit Diether Schmidt am 10. März 2005 in Berlin: „Ich wurde offiziell mit Müller zur Triennale nach Indien geschickt, denn Müller sprach kein Englisch. Auf dieser Triennale war auch DDR-Kunst vertreten, die aber schon vorher hingeschickt worden war."
Der Maler Karl Erich Müller schuf beginnend mit dem Jahre 1966 auf mehreren Studienreisen nach Indien eine „große Zahl von Bildern und Studien zum Indien-Thema". (Kuhirt 1983, S. 45.)

hatten sie den jungen indischen Künstler Biswas kennengelernt und „trotz aller widerspruchsvoller Gegensätze ein Gefühl der Verwandtschaft” gespürt. Und da sie in den Arbeiten des Inders eine Affinität zur DDR-Kunst erkannten - „in einigen Zeichnungen nähert er sich jener Verdichtung der Form, die etwa Hrdlicka oder Kettner erreichen” - beschlossen sie, einige seiner Arbeiten für eine Ausstellung in die DDR mitzunehmen.[344]

Nach anfänglichen Problemen wurde aus der kleinen geplanten Dresdner Exposition eine große Veranstaltung der Völkerverständigung unter Beteiligung des Ministeriums für Kultur der DDR, der Deutsch-Südostasiatischen Gesellschaft in der DDR und der Bezirksvorstände Dresden und Halle des VBKD, die anschließend noch in Halle und Magdeburg stattfand.[345] Selbst der 18seitige Katalog enthielt neben neun Abbildungen auch eine englische Übersetzung des einführenden Textes. [346] (Abb. 136)

Ausgestellt wurden fünf großformatige Rollbilder - Ölfarbe auf gewachstem Packpapier - und 25 Federzeichnungen von Biswas: „Seine Blätter sind erfüllt von der dramatischen Gebärde des Kampfes und des Leids, der Auflehnung gegen Not und Gewalt und der Suche nach dem Licht. Er kleidet das Aktuelle in die uralten allegorischen Mythen Europas und Asiens. Christus ist ihm dabei ein Sinnbild des menschlichen schlechthin.”[347] In mehreren kraftvollen Studien, die stark an Picasso erinnern, widmete er sich außerdem dem Mythos des Stieres, und auch die Darstellung des Pferdes gehörte zu seinem Repertoire, hier interessierte ihn die Beziehung des Menschen zum Tier. Und auf fünf der ausgestellten Zeichnungen tauchten Clowns auf: Christus und Clowns, Clowns und Pferde, Clowns auf der Bühne, ...

Es war vor allem die Kraft und Intensität seiner Arbeiten, die dazu beitrug, dass die Kunst von Biswas auch außerhalb Indiens verstanden und angenommen werden konnte.

---

[344] Katalog zur Ausstellung, o.S.
[345] Vgl. Dr. Hans Walkhoff: Kunst aus Indien voll dramatischer Bewegtheit; Mitteldeutsche Neueste Nachrichten, 18.8.1966.
[346] Das Plakat zur Ausstellung konnte nur auf einem Foto, das die Räume der Druckwerkstatt Dresden auf der Goetheallee 27 zeigt, nachgewiesen werden. Vgl. Porstmann 2008, S. 12, Abb. 2.
[347] Katalog zur Ausstellung, o.S.

Thematische Ausstellungen

Nachdem Lothar Lang seit 1965 die thematischen Expositionen Selbstbildnisse (1965), Bildnisse (1966) und Handzeichnungen (1967) in seinem Kunstkabinett in Berlin-Weißensee veranstaltet hatte, begann das Aktiv der Bildenden Künstler im Leonhardi-Museum 1967 mit dem Thema **Akt**.

Die 19. Studio-Ausstellung (5.3.- 1.4.1967) war ausschließlich dem Akt in Malerei, Graphik und Plastik gewidmet. Rund 30 Künstler zeigten in Gemälden, Zeichnungen, Graphiken und Skulpturen die Ergebnisse ihrer Beschäftigung mit diesem Thema. Dem bisherigen Konzept des Hauses entsprechend, wurden Künstler der älteren und jungen Generation ausgewählt, wobei die Mehrzahl von ihnen bereits in der Galerie ausgestellt hatte. Von den über 60jährigen waren Gert Caden, Otto Griebel, Waldo Köhler, Max Möbius, Curt Querner und Fritz Skade mit Aquarellen und Zeichnungen vertreten, unter denen die kraftvollen, ohne ablenkenden Aufwand gemalten Akte von Querner und die mit kühler Sachlichkeit gezeichneten badenden Mädchen von Griebel beeindruckten.

Bei den jüngeren Künstlern dominierten Studien, die in Blei, Kohle, Kreide oder Tusche ausgeführt waren: Bruno Konrad, Marlene Magnus, Jürgen Seidel, Günter Tiedeken, Max Uhlig, Christine Wahl (Abb. 42), Claus Weidensdorfer und Matthias Wegehaupt zeigten Blätter, die als „reine Zeichenübung, als Mittel zur Selbstverständigung oder als Vorarbeit für ein Werk” der Graphik oder Malerei angelegt waren. Der Akt als selbständiges Bildmotiv tauchte nur in den Gemälden von Sigrid Artes, Egon Pukall sowie Werner Wischniowski auf. Und schließlich komplettierten Skulpturen u.a. von Wolfgang Kuhle und Peter Makolies die Ausstellung, welche jedoch nicht ein „umfassender und gültiger Überblick über das Thema ‘Der Akt in der Dresdner Kunst’,” sondern „ein Einblick in die Ateliers und in die Vielfalt der Möglichkeiten und Gestaltungsfragen” sein sollte.[348]

Dem Thema Akt folgte ein Jahr später die Kategorie **Graphik**. Die 25. Studio-Ausstellung (31.3.- 28.4.1968) zeigte „Ergebnisse aus Lehrgängen der Druckwerkstatt des VBKD Dresden”. Die Druckwerkstatt des Dresdner Bezirksverbandes be-

[348] W.W.: Auftakt im Leonhardimuseum; SZ, 29.3.1967.

fand sich auf der Goetheallee 27 und wurde seit 1961 vom Ehepaar Elly und Heinz Schreiter betrieben.[349]

Sie leiteten nicht nur die Lehrgänge des VBKD, sondern unterstützten die Dresdner Künstler das ganze Jahr bei ihren graphischen Experimenten. Claus Weidensdorfer, der hier oft gedruckt hat, erinnert sich, dass Künstler, die Mitglied im VBKD waren, „für einen fünfziger - 50 Pfennige - pro Stunde selber drucken konnten und wenn sie die Hilfe des Ehepaars in Anspruch nahmen, kostete es eine Mark."[350]

28 Künstler, die an Drucklehrgängen teilgenommen hatten, zeigten in der Ausstellung eine Auswahl ihrer Ergebnisse. Fast die Hälfte der generationsübergreifenden Beteiligten - der älteste Teilnehmer, Gerhard Schiffner, war 1905 geboren und der jüngste Graphiker, Heinz-Detlef Moosdorf, war 29 Jahre alt - hatte bereits im Leonhardi-Museum ausgestellt. Zu ihnen gehörten Sigrid Artes, Werner Bielohlawek - der das Plakat gestaltet hatte-, Ursula Höing, Elfriede und Siegfried Schade, Günter Tiedeken, Christine Wahl, Horst Weber, Claus Weidensdorfer und Ingrid Zietlow-Griebel. (Abb. 47)

Bildnisse war der Titel der dritten thematischen Ausstellung, die vom 20.4.-25.5.1969 im Leonhardi-Museum stattfand.

Ein Bildnis ist nicht nur Abbild, sondern Deutung des Porträtierenden. Erst „die Erlebnisfähigkeit des Künstlers, seine Phantasie und der ihm eigene Blick auf die Dinge legen Einsichten in das Wesen der Menschen und in Zustände, denen sie ausgesetzt sind, frei."[351] In diesem Sinne wurden Beispiele aus dem Porträtschaffen vorwiegend

---

[349] 1958 hatten Graphiker des VBKD unter Leitung von Werner Wittig mit dem Aufbau einer Druckwerkstatt in der Goetheallee 27 begonnen. 1961 übernahmen Elly und Heinz Schreiter die Werkstattleitung und führten seitdem Drucklehrgänge für VBKD-Mitglieder durch. 1979 übernahm der Rat des Bezirkes Dresden die Werkstatt, welche nach einem Brand in die neu entstandene Druckwerkstatt für Gebrauchsgraphik in die Berliner Str. 26 umziehen musste. (Graphik aus Dresdner Werkstätten; Katalog Galerie Rähnitzgasse, Dresden 1985, S. 15.)
Elly Schreiter, geb. 1908 in Dresden, Lehre als Lithographin, 1961 mit Heinz Schreiter Ausbau und Leitung der Druckwerkstatt des VBK/DDR; Elly Schreiter; Katalog, VBK/DDR, Dresden 1980, o.S.
Vgl. Kristina Volke: Alfred und Roland Erhardt, die meisterlichen Drucker. Ein Beitrag zur Rolle des Druckers in der Druckgraphik; Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 1998.
Vgl. auch Porstmann 2008.

[350] Gespräch mit Claus Weidensdorfer am 25. Oktober 2004 in Radebeul.

[351] Bildnis. Werke Dresdner Künstler 1945-1980; Ausstellung im Glockenspielpavillon und Pretiosensaal Dresden; veranstaltet vom VBK/DDR Bezirksvorstand Dresden, 14.3.-26.4.1981; Katalog, S. 2.

junger (u.a. Peter Kaiser, Bärbel Kuntsche, Ernst Lewinger, Klaus Magnus, Jürgen Seidel) und älterer (u.a. Charlotte E. Pauly, Ann Siebert) Maler und Graphiker sowie Bildhauer (u.a. Wieland Förster, Wolfgang Kuhle, Wolf-Eike Kuntsche, Dietrich Nitzsche) ausgewählt.[352]

Die genannten Künstler waren - bis auf Kuntsches - bereits auf vorangegangenen Studio-Ausstellungen vertreten. Zu ihnen gehörte zum wiederholten Male Claus Weidensdorfer, der auch das Plakat gedruckt hatte: Aus einem schwarzen Hintergrund treten zwei Köpfe hervor, eine Frau und ein Kind, die, mit wenigen Strichen gezeichnet, an Puppengesichter erinnern. (Abb. 53)

Im Gegensatz zu den umfangreichen, reich bebilderten Katalogen, die Lothar Lang im Rahmen seiner Themen-Ausstellungen im Kunstkabinett herausgegeben hat, wurden diese Ausstellungen im Leonhardi-Museum nicht in Faltblättern dokumentiert. Auch zu der thematischen Ausstellung „Kunst am Bau”, die im Mai 1967 im Leonhardi-Museum veranstaltet wurde, gab es kein Faltblatt.

Vom 21.5.- 2.6.1967 stellten Mitglieder der 1958 in Dresden gegründeten Produktionsgenossenschaft bildender Künstler **Kunst am Bau** ihre Projekte im Leonhardi-Museum vor (Abb. 44): Karl-Heinz Adler und Friedrich Kracht zeigten Architekturelemente, Vinzenz Wanitschke und Hans Peschel Bau-Plastiken.[353]

Adler und Kracht hatten Anfang der 1950er Jahre an der HfBK in Dresden studiert. Adler gehörte nach einer Lehr- und Forschungstätigkeit an der TU Dresden (Abt. Bauplastik) 1958 zu den Gründungsmitgliedern von „Kunst am Bau” und arbeitete, genau wie sein Kollege Kracht, seit 1966 auf den Gebieten Malerei, Graphik und architekturbezogene Kunst freischaffend in Dresden.

Zusammen entwickelten sie in den 1960er Jahren serielle Systeme, wie das Beton-Formstein-Programm: „Ein universelles System plastischer Betonelemente zur Ausführung einfacher Strukturen, ornamentaler Flächengliederungen und zur freien dekorativen Gestaltung von Wänden, Wandöffnungen und freistehenden räumlichen

---

[352] B-ée: Bildnisse; ST, 30.4.1969.
[353] Diether Schmidt erinnert sich, dass die Ausstellung vom Aktiv ermöglicht wurde, „da das Thema ‘Kunst am Bau’ damals in Dresden diskutiert wurde und diese Gruppe für sächsische Verhältnisse ganz ordentliche Sachen machte ...” (Gespräch mit D. Schmidt am 10. März 2005 in Berlin.)

Gebilden."[354] Die plastisch-ornamentale Sichtfläche der Betonelemente beruhte auf einem konstruktiven System, das „vertikale, horizontale, diagonale, gebogene oder gestreute Gliederungen" ermöglichte. Die Steine sollten im Baukastenprinzip verwendet und in die industrielle Produktion überführt werden.[355] Im Leonhardi-Museum stellten Adler und Kracht ihr Betonformsteinsystem anhand von Entwürfen und Zeichnungen vor.[356]

Die Bildhauer Peschel und Wanitschke, die 1953-1958 gemeinsam an der HfBK in Dresden bei Walter Arnold studiert hatten und seit 1958 Mitglieder der Produktionsgenossenschaft waren, zeigten im Rahmen dieser Ausstellung Modelle für baugebundene Plastiken.[357] Wanitschke hatte 1963 die Bronze „Mutter mit Kind" für einen Brunnen an der Tiergartenstraße in Dresden realisiert.[358] Arbeiten von beiden Künstlern waren bereits 1964 bzw. 1965 im Leonhardi-Museum ausgestellt.

Die baugebundene Kunst spielte seit den späten 1960er Jahren im Rahmen der Neugestaltung von Stadtzentren in der DDR eine immer größere Rolle, und 1970 fand im Alten Museum in Berlin eine umfangreiche zentrale Ausstellung zum Thema „Architektur und bildende Kunst" statt.[359]

Im Auftrag des VBKD

Die folgenden vier Ausstellungen lassen sich nicht zu den genannten „Gruppen" zuordnen, denn die präsentierten Künstler gehörten der mittleren Generation an, fühlten sich größtenteils dem sozialistischen Realismus verbunden und waren mit ihren Werken auffallend oft auf größeren offiziellen Ausstellungen vertreten. Unter Berück-

---

[354] Produktionsgenossenschaft Bildende Künstler-Kunst am Bau-Dresden: Formstein Programm; Broschüre, Dresden 1982, S. 1.

[355] Erst ab 1968 wurde das Formsteinprogramm serienmäßig, industriell vom VEB „Stuck und Naturstein" produziert. Zu den ersten realisierten Projekten gehörte eine Formsteinwand, die den Pausenhof der Jugendsportschule in Dresden abgrenzte. Von 1972-83 wurden zahlreiche Wände in mehreren Städten der DDR mit diesem System gestaltet. Vgl. Karl-Heinz Adler; Katalog, Kunstsammlung Chemnitz 2004, S. 23ff. Vgl. auch Stefanie Flamm: Die Ostblöcke; Der Tagesspiegel, 21.5.2006, S. 5.

[356] Gespräch mit Frau Kracht am 18.4.2005.

[357] Gespräch mit V. Wanitschke am 22.4.2005.

[358] Abb. IN: Bildende Kunst und Architektur; Katalog, Hrsg.: Deutsche Bauakademie Berlin / VBK DDR; Band 5 Dresden/Cottbus/Frankfurt, 1973, S. 55.

[359] Vgl. Guth 1995. / Erika Neumann, Ullrich Kuhirt (Hrsg): Kunst und Architektur. Baugebundene Kunst in der DDR, Leipzig 1974. / Ullrich Kuhirt (Hrsg): Bildkunst und Baukunst, Berlin 1970. / G. Stelzer: Kunst am Bau, Leipzig 1969.

sichtigung des Umstandes, dass die Expositionen vor allem in der Folge von „problematischen Veranstaltungen” im Leonhardi-Museum bzw. als Reaktion auf unerwünschte Gäste stattfanden, ließ sich folgende Gemeinsamkeit feststellen: Die aufgeführten Ausstellungen wurden auf direkte Anordnung des Bezirksverbandes Dresden des VBKD organisiert.

Im Juni 1969 war eine Ausstellung mit Arbeiten des Berliner Künstlers Horst Zickelbein geplant, der Entwurf des Faltblattes enthält die Daten 1.6.- 29.6.1969. Die Ausstellung wurde jedoch kurzfristig abgesagt, da Lothar Lang - der sein 1968 geschlossenes Kunstkabinett 1962 mit einer Zickelbein-Schau eröffnet hatte - als Redner zur Vernissage vorgesehen, aber von offizieller Seite nicht erwünscht war.[360]

An der Stelle von Zickelbein wurde auf der 32. Studio-Ausstellung (1.6.- 6.7.1969) der 38-jährige **Helmut Symmangk** vorgestellt. Er hatte in den 1950er Jahren Graphik in Wismar/ Heiligendamm und Malerei in Berlin-Weißensee studiert und war 1966-1967 Meisterschüler bei Otto Nagel an der AdK in Berlin.

Im Leonhardi-Museum zeigte er „nicht etwa seinen Graphikzyklus über Jugend und Sport, den er für das Stahlwerk Riesa schuf, auch nicht die Folge farbiger Lithographien, die im Auftrag des Ministeriums für Kultur entstand, sondern vor allem das, was noch im Werden ist und ihn als Schaffensproblem beschäftigt”: Großformatige Gruppenkompositionen in Öl, in denen er die Erlebnisse seines Aufenthaltes in der Sowjetunion verarbeitet hat. Während dieser Reise studierte und skizzierte Symmangk vor allem Menschengruppen, da er „das Gemeinsame als das Bestimmende des menschlichen Daseins” erkannt hat.[361] (Abb. 54)

Zwei Monate nachdem die Ausstellungen Hänsch/Makolies/Leifer und Eisenfeld/Aue verboten worden waren, wurden vom 16.9.- 3.11.1969 im Leonhardi-Museum Arbeiten von **Heinz-Detlef Moosdorf** gezeigt. Moosdorf hatte bereits 1968 mit 29 Jahren als jüngster Künstler an der „Graphik”-Ausstellung im Leonhardi-Museum teilgenom-

---

[360] Lang erinnert sich, dass „Eva Schulze-Knabe strikt dagegen war, dass ich diese Zickelbein-Ausstellung im Leonhardi-Museum eröffne, deshalb durfte sie gar nicht erst stattfinden.” (Gespräch mit Lothar Lang am 26. Mai 2004 in Spreewerder.)

[361] G.J.: Das Bild des Menschen. Zu einer Ausstellung des Malers und Graphikers Helmut Symmangk; Union, 24.6.1969.

men und war im gleichen Jahr, nach Abschluss eines Werkvertrages mit dem Stahl- und Walzwerk Gröditz, in diesen Ort umgezogen. „Im Stahlwerk Gröditz" hieß auch eine Zeichnung, die 1969 im Leonhardi-Museum ausgestellt war: In einem großen Fabrikgelände steigen aus vier hohen Schornsteinen enorme Rauchschwaden in den Himmel, während im Vordergrund mehrere Arbeiter verschiedenen Tätigkeiten nachgehen.[362]

Auch die Ausstellung mit Arbeiten von **Maria Adler-Krafft** im Leonhardi-Museum im September 1970 (27.8.- 27.9.1970) sollte „den wachsenden Einfluß der sozialistischen Umwelt auf Denken und Schaffen" der Künstler in der DDR verdeutlichen, denn diese Ausstellung war ein Ergebnis der vertraglichen Beziehungen, welche die Künstlerin seit 1963 mit dem VEB „Otto Buchwitz" Starkstromanlagenbau Dresden verband. „Und so war es sicher Bestätigung des eingeschlagenen Weges, daß [...] am Tage der Eröffnung unter den anwesenden Kunstfreunden auch zahlreiche Betriebsangehörige zu finden waren." [363] Arbeiter des Betriebes hatte Adler-Krafft in Bildnissen wie „Bestarbeiter Peter Drost" und „Fritz Zimmermann" festgehalten, in denen „sich Wahrheit der Darstellung und Sichtbarmachen innerer Werte durch Herausarbeitung besonderer Persönlichkeitsmerkmale zu echter Schönheit" vereinten.[364] (Abb. 56)

Die gebürtige Rumänin Adler-Krafft, die seit 1944 in Sachsen lebte und 1947 zu den ersten Studenten gehört hatte, die ihr Studium an der wiedereröffneten Dresdner Kunstakademie aufgenommen hatten, bezog auch Themen aus ihrer Heimat in ihre künstlerische Arbeit ein. Einige Beispiele davon, u.a. rumänische Landschaften, waren ebenso Teil der Ausstellung im Leonhardi-Museum.

Genau wie Adler-Krafft konnte auch **Egon Pukall** 1970 zum zweiten Mal im Leonhardi-Museum ausstellen, nachdem er 1964 erstmals an einer Studio-Ausstellung

---

[362] In der Rubrik „Erste Arbeiten von jungen Künstlern" stellte sich Moosdorf in der BK 1/1964 mit einer Holzschnittfolge zum Leben der LPG Borthen vor. Arbeiten von Moosdorf waren bereits auf der VI. Deutschen Kunstausstellung (1967/68) und der 7. Bezirksausstellung Dresden (1969) ausgestellt.

[363] fo: Fruchtbare Partner-Bindungen. Malerei und Graphik von Maria Adler-Krafft im Leonhardi-Museum; Union, 23.9.1970.

[364] fo: Fruchtbare Partner-Bindungen. Malerei und Graphik von Maria Adler-Krafft im Leonhardi-Museum; Union, 23.9.1970.

beteiligt war.[365] Vom 3.10.- 31.10.1970 stellte er gemeinsam mit seinem Dresdner Kollegen **Helmut Hartung** aus. Beide gehörten zu dieser Zeit der mittleren Dresdner Künstlergeneration an und zeigten vor allem Landschaften und Porträts. Hartungs Arbeiten waren von einem weiten Blick in die Landschaft geprägt, lange Baumreihen markierten den Straßenverlauf oder Wegesrand. Mit leichtem Pinselstrich und helleren Farben malte er auch seine Porträts, „die sich besonders mit den Menschen in unserer Deutschen Demokratischen Republik befassen."[366]

Pukall dagegen zeichnete seine Bildnisse aus dem privaten Umfeld mit klarem Strich, manchmal sehr sparsam aber ausdrucksstark. Die Porträtierten - seine Frau, Sonja Heinrich, der Maler Westphal - schauen den Betrachter meist frontal und mit ernstem, nachdenklichem Blick an.

Während Pukall nach 1964 nur noch an der 7. Bezirksausstellung Dresden teilgenommen hatte, war Hartung seit 1957 an jeder Bezirksausstellung in Dresden sowie an der 3., 4. und 5. Deutschen Kunstausstellung beteiligt.

Im Anschluss an diese Ausstellung, auf deren Faltblatt das Leonhardi-Museum nur noch in Klammern genannt wird, wurde das „Ausstellungsatelier VBK-DDR" für knapp drei Jahre geschlossen.

4.4 Public Relations

Das Leonhardi-Museum konnte nur als „Halbjahres-Galerie" genutzt werden, da der große Saal zwar ein Oberlicht hatte, es aber weder eine künstliche Lichtquelle noch eine Heizmöglichkeit gab.[367]

Die erste Ausstellung im Sommer 1963 war außer montags täglich geöffnet (Di-Sa 13-17 Uhr; So 10-16 Uhr). 1964 garantierte das Stadtmuseum die Aufsicht nur noch „für 3 halbe Tage in der Woche", was eine Einschränkung der Öffnungszeiten nach sich zog (Mo, Di, Fr 14-17 Uhr; So 10-16 Uhr). Und nachdem das Stadtmuseum 1966 aus der direkten Verantwortlichkeit entlassen worden war, übernahm der VBKD

---

[365] Pukall hatte 1964 an der 4. und Adler-Krafft 1965 an der 9. Studioausstellung teilgenommen.
[366] Ausstellungsplan des VBKD für 1970.
[367] „Es hat begonnen kühl und dunkel in dieser Halbjahresgalerie zu sein, so dass die sommerlichen Bewohner sie verlassen müssen." Man möchte dem Leonhardi-Museum wünschen, „dass es im kommenden Jahr endlich eine künstliche Beleuchtung erhält, denn auch der Sommer bringt dunkle Tage, die im jetzigen Zustand ein wirkliches Auseinandersetzen unmöglich machen." (I.W.: Bilder von Traum und Wirklichkeit. Drei junge Künstler im Leonhardi-Museum; Union, 16.10.1968.)

Dresden die Kosten für die Aufsicht im Leonhardi-Museum, und die Öffnungszeiten änderten sich erneut (Do-Sa 15-18, So 10-16 Uhr).

Die Vernissagen fanden in der Regel sonntags zwischen 10 und 11 Uhr statt, konnten aber auch auf einen Donnerstag oder Sonnabend fallen. Die Eröffnungsreden hielt im allgemeinen Dr. Diether Schmidt, 1970 eröffneten Mitarbeiter der Staatlichen Kunstsammlungen wie Dr. Winter vom Kupferstich-Kabinett oder Dr. Neidhardt von der Gemäldegalerie Neue Meister die Ausstellungen.

Außerdem gehörten zum ursprünglichen Grundkonzept des Ausstellungsprogrammes Künstlergespräche: „Anläßlich jeder Ausstellung werden zwei durch die Presse bekannt gegebene Aussprachen mit den Künstlern durchgeführt." Nachdem diese Veranstaltungen 1963 und 1964 regelmäßig stattfanden, lässt sich 1965 nur noch ein Vortragsabend von Diether Schmidt anlässlich der Brücke-Ausstellung nachweisen.[368]

Das erste Faltblatt erschien 1964 zur 3. Studio-Ausstellung und enthielt auf vier Seiten zwei kurze Texte von Gerd Caden zu Biographie und Werk der beteiligten Künstler Waldo Köhler und Max Möbius, je zwei Werkabbildungen und ein Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten.[369] Auch die folgenden Faltblätter im Format A5 setzten sich aus Kurztexten, Abbildungen und Ausstellungsverzeichnissen zusammen.

Seit 1965 wurde auf diese Ausführlichkeit und auf eine gestalterische Einheitlichkeit verzichtet. Die Formate der Faltblätter bzw. Faltkarten wechselten ständig zwischen A5 und A6 sowie Hoch- und Querformat; meist auf vier oder sechs und selten auf

---

[368] Einladungskarte Brücke-Ausstellung 1965 im Leonhardi-Museum: „Vortragsabend am 3.11.1965 19.30 Uhr in *Kunst der Zeit* Thälmannstr. Es spricht Dr. Diether Schmidt."
Überhaupt konnte Günter Tiedeken in den ersten beiden Jahren nicht alle seine Vorstellungen verwirklichen: „Ursprünglich war beabsichtigt, die Ausstellungen jeweils einen Monat im Kulturhaus des Stadtbezirkes Dresden-Ost zu zeigen. Das gäbe den Werktätigen, insbesondere den Betriebsangehörigen vom VEB Pentacon, die Möglichkeit, an der Entwicklung der bildenden Kunst Anteil zu nehmen. Zudem könnte der freie Raum im Leonhardi-Museum zu diesen Zeiten für weitere Ausstellungen genutzt werden, beispielsweise für Ausstellungen anderer Künstler, für Mal- und Zeichenzirkel oder für die besten Ergebnisse des musischen Unterrichts der Schulen im Stadtbezirk Dresden-Ost. Leider wurden diese Möglichkeiten vom Stadtrat für Kultur des Stadtbezirks Dresden-Ost sowie der Leitung des Stadtbezirks-Kulturhauses nicht unterstützt." Weiterhin wollte Tiedeken Neuerscheinungen und Kunstdrucke des Verlages der Kunst verkaufen, internationale Plakate ausstellen und unter den Arkaden des Gebäudes ein Cafe einrichten. (Günter Tiedeken: Künstler im Leonhardi-Museum, SZ, 2.4.1964; Gespräch mit Günter Tiedeken am 12. November 2004 in Dittelsdorf).

[369] „Zu dieser Ausstellung ist ein Faltblatt mit Reproduktionen in Vorbereitung, zu dem Gerd Caden einen erläuternden Text verfasst hat." (Günter Tiedeken: Künstler im Leonhardi-Museum; SZ, 2.4.1964.)

acht oder 12 Seiten verteilen sich knappe biographische Angaben zu den Künstlern und wenige schwarz-weiß-Abbildungen.[370]

Zu besonderen Ausstellungen erschienen umfangreichere Publikationen im Format A5: Zur ASSO-Ausstellung 1965 wurde ein 32seitiger Katalog mit ausführlichen Beiträgen zu den drei ausgewählten Künstlern, insgesamt 29 Abbildungen sowie „Stimmen aus der Zeit” gedruckt, die Texte hatte Diether Schmidt geschrieben, die Gestaltung lag in den Händen von Claus Weidensdorfer. Anlässlich der Nikhil Biswas-Exposition wurde ein 20seitiger Katalog hergestellt, der neben zahlreichen Abbildungen sogar eine englische Übersetzung der Beiträge von Diether Schmidt und Karl-Erich Müller enthielt. Im achtseitigen Faltblatt zur 16. Studio-Ausstellung wurde Fritz Gras vorgestellt und der Inhalt der Bauhausmappen detailliert aufgeführt, und zehn der im Leonhardi-Museum ausgestellten Werke von Otto Niemeyer-Holstein und Wieland Förster waren im 16seitigen Katalog in Seitengröße abgebildet und wurden von einem vollständigen Ausstellungsverzeichnis begleitet.

Einladungskarten sind nur wenige erhalten geblieben, sicher hat auch nicht jeder Künstler bzw. jede Gruppe eine solche gedruckt. Für die Einladung zur Eröffnung der Brücke-Ausstellung stellte Erich Heckel seinen Holzschnitt „Geschwister” zur Verfügung, und anlässlich der Bauhaus-Mappen-Präsentation wurde eine Postkarte mit einem Titelmotiv der Zeitschrift „bauhaus” gestaltet.

Originalgraphische Plakate haben die Künstler seit 1965 regelmäßig gedruckt, meist als Lithographie, seltener als Holzschnitt und bis auf den zweifarbigen Linolschnitt von Gebhardt, immer mit schwarzer Farbe auf weißem Papier. Die Plakate sind von hoher Qualität, geben einen Eindruck von der Formensprache des jeweiligen Künstlers und erwiesen sich als charakteristisch für den jeweils ausgestellten Werkkomplex. In zwei Fällen, bei Erich Heckel und Wilhelm Lachnit, wurden bereits vorhandene Druckstöcke verwandt.

Schließlich boten die Künstler bzw. das Aktiv im Leonhardi-Museum neben den Plakaten gelegentlich graphische Blätter zum Verkauf an. So konnte während der Wilhelm Lachnit-Ausstellung der Holzschnitt „Fischerjunge am Strand” in einer einmali-

---

[370] Manchmal fehlten Informationen zur Biographie auch völlig, wie in den Faltblättern zur 7., 9. und 23. Studio-Ausstellung, oder teilweise, wie z.B. im Faltblatt der 29. Studio-Ausstellung, wo zu dem Künstler Werner Wischniowski, dessen Name auch noch falsch geschrieben wurde, folgendes vermerkt ist: „Von Kollegen Wichniowski lagen leider keine Unterlagen vor.”

gen Auflage von 50 Exemplaren „zum Preise von 15,- MDN erworben werden“,[371] verkauften Fred Walther und Horst Weber im Rahmen ihrer Ausstellung „kleine reizvolle graphische Blätter” für fünf bzw. zehn Mark[372] und Helmuth Gebhardt seinen Linolschnitt „Afrikanischer Tanz” in mehreren Farbvarianten „für nur 20 MDN”.[373] Generell war es so, dass die ausgestellten Arbeiten verkäuflich waren, jedoch nicht direkt im Leonhardi-Museum verkauft, sondern bei Nachfragen Kontakte zu den Künstlern hergestellt wurden.[374]

In der Dresdner Tageszeitung „Union” berichtete die Journalistin Ingrid Wenzkat seit der ersten Ausstellung 1963 in gewisser Regelmäßigkeit über die Expositionen im Leonhardi-Museum.[375] Sie mochte das Haus von Anfang an und bemühte sich, so oft wie möglich über die Ausstellungen zu schreiben.[376] Nur selten berichteten andere Autoren in der „Union” über Veranstaltungen im Leonhardi-Museum, zu den prominentesten gehörte Fritz Löffler, der die Wilhelm Lachnit-Ausstellung rezensierte.[377]

Verhältnismäßig oft äußerte sich auch der Journalist W. Wehrtmann in der „Sächsischen Zeitung” zum Ausstellungsgeschehen im Leonhardi-Museum. Im „Sächsischen Tageblatt” sowie in den „Sächsischen Neuesten Nachrichten” erschienen vereinzelte Rezensionen.

Der Tenor dieser Besprechungen war hauptsächlich positiv, manchmal neutral und sehr selten negativ. Die 29. Studio-Ausstellung mit Arbeiten von Herta Günther, Marlene Magnus und Werner Wischniowski fand in der „Sächsischen Zeitung” große Zustimmung, in den „Sächsischen Neuesten Nachrichten” äußerte sich der Autor kri-

---

[371] Faltblatt zur Ausstellung, o.S.
[372] U.: Im Leonhardi-Museum in Dresden. Fred Walther-Horst Weber; SNN, 25.7.1968.
[373] U.: Im Leonhardi-Museum. Vorwiegend Tänzerisches; SNN, 1.7.1967.
[374] Im Faltblatt der 4. und 5. Studio-Ausstellung ist noch der Satz „Die ausgestellten Arbeiten sind verkäuflich.” abgedruckt.
[375] Ingrid Wenzkat begann Anfang der sechziger Jahre ihre Tätigkeit in der Kulturredaktion der „Union” und berichtete am 26.10.1963 auch über die erste Ausstellung im Leonhardi-Museum. Vgl. Ingo Zimmermann: Die Musen sind streitbar noch. Der Kunstkritikerin Ingrid Wenzkat zum 70. Geburtstag; DNN, 24.11.2003.
[376] Gespräch mit Ingrid Wenzkat am 28.11.2004 in Dresden.
[377] „Von der Schar der Gefügigen setzten sich in Dresden vor allem Fritz Löffler und Ingrid Wenzkat ab. Sie gehörten zu einem kleinen Kreis, die mit glaubwürdiger Kritik zur Publikumsbildung beitrugen.” (Diether Schmidt: Zur Dresdner Kunstsituation in den sechziger Jahren; IN: Geschichtsverein 1992.)

tisch: Zum einen vermisste er „Experiment und Überraschung" in dieser Schau, und gleichzeitig warf er den Künstlern Unschlüssigkeit und Versponnenheit vor.[378]

Die überregionale Zeitschrift „Bildende Kunst" führte die Ausstellungen im Leonhardi-Museum unregelmäßig in ihrer Rubrik „Ausstellungen und Nachrichten aus der DDR" auf.

Alle interviewten Beteiligten[379] erinnern sich, dass die Vernissagen sehr gut besucht waren, da auch die Eröffnungsreden von Diether Schmidt mit der Zeit immer populärer und beliebter wurden. Schmidt nutzte damals „jede Möglichkeit von Gesprächen, von Eröffnungsreden, von Vorträgen" für „die Freilegung von Zugängen zur Kunst."[380] Da die Ausstellungen in der Tagespresse besprochen und die Öffnungszeiten der Galerie im Laufe der Jahre nicht weiter eingeschränkt wurden, ist davon auszugehen, dass sich in den 1960er Jahren langsam aber bestimmt ein eigenes Publikum herausbildete.[381]

4.5 Zusammenfassung

Von 1963 bis 1970 fanden im Leonhardi-Museum insgesamt 36 Studio-Ausstellungen mit über 70 Künstlern statt.[382] Entsprechend der Konzeption des Aktives Bildender Künstler wurden hauptsächlich junge Maler, Graphiker oder Bildhauer vorwiegend aus Dresden, aber vereinzelt auch aus anderen Bezirken der DDR in kleinen Gruppen von zwei bis max. sieben Personen ausgestellt. Hinzu kamen Künstler der älteren Generation, die entweder in Kombination mit jungen Kollegen oder in Einzel-Ausstellungen präsentiert wurden. Um die Integration der älteren Künstler, die meist zurückgezogen lebten und arbeiteten, bemühten sich vor allem Günter Tiedeken und Diether Schmidt. Schmidt zeichnete ebenso für die Organisation von Ausstellungen

[378] Junge Kunst im Leonhardimuseum; SZ, 15.9.1968. / -ete-: Im Studio Leonhardi-Museum. Drei junge Künstler; SNN, 14.9.1968.
[379] Dazu gehören Günter Tiedeken, Claus Weidensdorfer, Diether Schmidt, Ingrid Wenzkat.
[380] Diether Schmidt: Zur Dresdner Kunstsituation in den sechziger Jahren; IN: Geschichtsverein 1992.
[381] Vgl. Lindner 1998. Lindner geht ausführlich auf die Entwicklung des Publikums in den kleinen Galerien der DDR ein.
[382] Die Ausstellungen wurden bis zur Nr. 33 mit einer laufenden Nummer versehen, welche auf dem Plakat und / oder im Faltblatt vermerkt wurde. Nach der nicht eröffneten 33. Ausstellung wurde diese Nummerierung aufgehoben.

verantwortlich, die den bedeutenden deutschen Künstlervereinigungen des frühen 20. Jahrhunderts gewidmet waren - der ASSO, der Brücke und dem Bauhaus.

Ab 1967 wurde einmal pro Jahr eine größere Anzahl von Künstlern, von denen die meisten bereits im Leonhardi-Museum ausgestellt hatten, in einer thematischen Ausstellung vereint. Und schließlich wurden 1969 und 1970 Expositionen veranstaltet, die eine offenkundige Suggestion durch den Verband der Bildenden Künstler demonstrierten.

Nachdem in den ersten fünf Ausstellungen 1963/64 das Projekt „Bitterfelder Weg" in Form von realistischen Industrie- und Arbeiterdarstellungen (Schubert, Konrad, Skade, Peschel) sowie in der häufigen Nennung von bestehenden Betriebsverträgen (in den Faltblättern) wiederholt auftauchte, verschwand diese Thematik bis 1970 immer mehr aus den Räumen des Leonhardi-Museums.

Ab 1965 herrschten Landschaftsdarstellungen und Porträts in den Ausstellungen vor. Die Landschaftsmalerei war in der Dresdner Kunst tief verwurzelt, besonders unter den Malern der „Dresdner Schule" gab es zahlreiche „Landschaftsmaler".[383] In den Ausstellungen im Leonhardi-Museum war die ganze Spannweite von Landschaftsmotiven vertreten: von Stadt- (Hund, M. Böttcher), Vorstadt- (H. Günther, W. Wischniowski) und Dorflandschaften (R. Jäger, M. Magnus) über Park- (Lewinger) und Gartendarstellungen (Niemeyer-Holstein) sowie Fluss- (W. Wittig, K. Magnus) und Strand-Szenarien (Uhlig, Manigk) bis zur bildlichen Auseinandersetzung mit dem Thema „Mensch in der Natur" (Vent, F. Walther).

Ebenso wenig wie sich unter den ausgestellten Landschaften bewirtschaftete Felder, Industriebetriebe oder Großbausiedlungen befanden, fehlten auch in der zweiten großen Motivgruppe, den Porträts, die von der Partei bzw. dem VBKD geforderten Arbeiterdarstellungen. Die Künstler stellten nicht den Proletarier, sondern ausschließlich Menschen aus ihrem privaten Umfeld in ihren Porträts dar: Frauen (Goltzsche, Uhlig, G. Herrmann, S. Artes), Kinder (Ch. Hasse, K. Magnus, Pukall, U. Rzodeczko), Künstlerkollegen (Förster) und einige Selbstbildnisse (B. Kuntsche) gehörten dazu.

Auch in der stilistischen Ausführung und vermittelten Grundstimmung wich das Gros der präsentierten Malerei und Graphik stark vom offiziell geforderten sozialistischen

---

[383] Davon arbeiteten in Dresden in den 1960er Jahren noch Bernhard Kretzschmar, Theodor Rosenhauer, Curt Querner und Ernst Hassebrauck.

Realismus ab. Die meisten Künstler blieben zwar der figürlichen, gegenständlichen Darstellung verbunden, entwickelten innerhalb dieses Rahmens aber eine Handschrift, welche sich aus einer sachlichen, expressiven, oder narrativ-surrealen Formensprache zusammensetzen konnte. Zahlreiche Landschaften und Interieurs offenbarten eine melancholische Stimmung (Bielohlawek, M. Magnus, W. Wischniowski, H. Günther, P. Herrmann, W. Wittig), einige Porträts und Szenen drückten romantische Sehnsucht (Lewinger, G. Herrmann, Kaiser) oder poetische Heiterkeit (Goltzsche, Pauly) aus.

Vereinzelt wurden auch abstrakte Werke im Leonhardi-Museum ausgestellt: Die ersten Abstraktionen stammten von Jürgen Seidel, der 1965 Gemälde zeigte, auf denen er die im Titel benannten „Eingebundenen Rosenstöcke" stark abstrahiert darstellte. Und einen Monat vor seinem Lehrer Wilhelm Lachnit, von dem 1967 abstrakte Monotypien aus den letzten Lebensjahren zu sehen waren, konnte Helmut Gebhardt seine in reine Farb- und Formenrhythmen umgesetzten Tanzimpressionen im Leonhardi-Museum präsentieren.

Der Großteil der Arbeiten, die ab 1965 im Leonhardi-Museum ausgestellt wurden, waren ein Zeugnis dafür, dass die Künstler vor allem in der Auseinandersetzung mit der Natur und dem menschlichen Individuum eine Projektionsfläche für subjektive Emotionen und Sehnsüchte gefunden hatten: „So behielt man im Prinzip die klassischen Bilder, bewegte sich aber zu einem anderen Ort. Licht, Farbe und die Erscheinung der Dinge bekamen den längst entzogenen psychologischen Nebenwert zurück. Landschaft, Stilleben und Akt, die Motivregister des 19. Jahrhunderts", bekamen für die Künstler eine „zeitlose Modernität".[384]

Drei viertel der Künstler, die in den 1960er Jahren an den Ausstellungen im Leonhardi-Museum beteiligt waren, hatten im Vorfeld oder im gleichen Jahr an mindestens einer Bezirksausstellung und/oder einer Deutschen Kunstausstellung in Dresden teilgenommen. Fast die Hälfte der jungen Künstler war 1961/62 von Fritz Cremer für die Ausstellung „Junge Künstler. Malerei/Graphik/Plastik" in der Berliner Akademie der

[384] Klaus Werner: Panorama mit Störung. Dresdner Kunst in der DDR; IN: Peres/Schmidt 1997, S. 165.

Künste ausgewählt worden.[385] Und auch Lothar Lang hatte ab 1963 in seinem Berliner Kunstkabinett bereits mehrere Maler und Graphiker vorgestellt, die nachfolgend im Leonhardi-Museum zu sehen waren.[386]

Die in Dresden ansässigen Künstler Balden-Wolff, Gebhardt und K. Magnus sowie die „auswärtig" lebenden Maler M. Böttcher, Goltzsche, Hering, Manigk, Pauly, Sailer, Vent, J. Weber und Wegehaupt präsentierten nach Ausstellungsbeteiligungen in anderen Städten der DDR im Leonhardi-Museum erstmals ihre Werke dem Dresdner Publikum.

Hans-Peter Hund aus Wurzen sowie Renate Jäger, Peter Kaiser, Horst Leifer, Marlene Magnus und Dietrich Nitzsche aus Dresden feierten im Leonhardi-Museum ihre Ausstellungspremieren.

---

[385] Dazu gehörten Artes, M. Böttcher, Engler-Feldmann, P. Herrmann, Goltzsche, Kleemann, Krepp, Makolies, Manigk, D. Peter, U. Rzodeczko, Schubert, Symmangk, Teufel, Tiedeken, Uhlig, Vent, Voigt Walther, Wanitschke, J. Weber und Wegehaupt.
[386] Hierbei handelte es sich um M. Böttcher, Förster, Goltzsche, Pauly und Vent aus Berlin; P. Herrmann, W. Lachnit, Lewinger, K. Magnus, Sell, Uhlig sowie Walther aus Dresden, Sailer und Niemeyer-Holstein.

5 Knisternde Idylle[387]

5.1 Vorbemerkung

Das neue Staatsoberhaupt der DDR, Erich Honecker, sprach zu Beginn seiner Amtszeit, 1971, von künstlerischer Freiheit, von Weite und Vielfalt auf dem Gebiet der bildenden Kunst. Anhand der beiden großen Kunst- sowie thematischer Sonderausstellungen wird gezeigt, dass das kunstpolitische Klima zunächst tatsächlich etwas milder wurde, sich zum Ende des Jahrzehnts jedoch wieder stark abkühlte.

Anfang der 1970er Jahre etablierte sich auch im Inland der „Staatliche Kunsthandel der DDR", der im Ausland seit langem das Verkaufs- und Ausstellungsmonopol besaß, und begann 1974 mit der Einrichtung von Kunsthandels-Galerien. Zu den ersten Gründungen bzw. Übernahmen gehörten die Leipziger *Galerie am Sachsenplatz* und die Berliner *Galerie Arkade*. Beide werden als Institutionen vorgestellt, in denen engagierte Galerieleiter trotz staatlicher Beteiligung ein eigenständiges Programm realisierten und damit wesentlich zur Verbreitung der bereits existierenden thematischen Vielfalt und stilistischen Breite beitrugen.

In Dresden waren es zu Beginn der siebziger Jahre die Mitglieder der freien Künstlergruppe „Lücke", welche die Ausstellungsszene bereicherten: Die vier Autodidakten um A.R. Penck arbeiteten nicht nur zusammen, sondern organisierten auch Ausstellungen. Dafür nutzte die Gruppe gewöhnlich das eigene Atelier, ihr gelang es jedoch, ähnlich der Ausstellung im Puschkinhaus,[388] eine Exposition in offiziellen Räumlichkeiten zu veranstalten. Nach den Aktionen der „Lücke frequentor" werden die Programme der Stadtbezirks-*Galerie Nord* sowie der Kulturbund-*Galerie Comenius* dargestellt. Beide Galerien entwickelten sich in den späten 1970er Jahren zu Ausstellungsorten mit individuellem Profil und zu wichtigen Anlaufstellen für bildende Künstler mehrerer Generationen.

---

[387] Die „geistige Atmosphäre", die in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre nicht nur in Dresden herrschte, wurde „einmal als knisternde Idylle bezeichnet." (Winfried Müller: Vorbemerkung; IN: Geschichtsverein 2005, S. 2.)

[388] Vgl. Kap. 3.4.3. dieser Arbeit.

Von den drei Kunstausstellungen des Bezirkes Dresden vermochte nur die letzte des Jahrzehnts 1979, einen Eindruck von der Fülle der künstlerischen Handschriften in der Region zu geben.

Parallel zur 10. Bezirksausstellung fand im Leonhardi-Museum der dreiteilige Ausstellungszyklus „Dezennien” statt, dessen erster Teil, die Türenausstellung, einen Höhepunkt des Ausstellungsgeschehens im Leonhardi-Museum darstellte, das seit 1973 von neuen AG-Mitgliedern organisiert wurde und sich vor allem aus Personal-Expositionen zusammensetzte, die in ihrer zeitlichen Reihenfolge beschrieben werden. Schließlich manifestierte sich an dem Zyklus „Dezennien” auch die erneute kulturpolitische Einfalt, denn der zweite Teil durfte im November 1979 wegen der Beteiligung von A.R. Penck nicht eröffnet werden.

5.2 Kulturpolitik und überregionale Kunstausstellungen in den 1970er Jahren

Das dritte Jahrzehnt der DDR begann politisch mit einem Führungswechsel: Walter Ulbricht, seit 1960 Vorsitzender des Staatsrates und Erster Sekretär des ZK der SED bat auf der 16. Tagung des ZK der SED am 3. Mai 1971 darum, ihn aus „Altersgründen” von seiner Funktion zu entbinden. Ulbrichts Nachfolge trat Erich Honecker an, der einstimmig zum neuen 1. Sekretär des ZK der SED gewählt wurde.[389] Honecker legte auf dem VIII. Parteitag der SED (15.- 19.6.1971) die politischen Richtlinien für das neue Jahrzehnt vor und stellte klar, wie das große Ziel, die Erhöhung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus des Volkes, erreicht werden sollte. Neben einem hohen Entwicklungstempo der sozialistischen Produktion und einem Wachstum der Arbeitsproduktivität waren auch die Künstler gefordert: „Das setzt eine enge Verbindung der Künstler mit dem Leben und ihr bewußtes tiefes Verständnis für die Entwicklungsprozesse unserer Gesellschaft voraus. Dann werden die Schriftsteller und Künstler ohne Zweifel nicht nur die richtigen, unserer sozialistischen Gesellschaft nützlichen Themen in den Mittelpunkt ihres Schaffens stellen, sondern auch die ganze Breite und Vielfalt der neuen Lebensäußerungen erfassen und ausschöpfen.”[390]

---

[389] Jäger 1994, S. 139.
[390] Bersworst-Wallrabe 1998, S. 128.

Im Dezember 1971, im Rahmen der 4. Tagung des ZK der SED (16.- 17.12.1971), ging Honecker nochmals auf die bildende Kunst ein: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils - kurz gesagt, die Fragen dessen, was man die künstlerische Freiheit nennt.”[391]

Der Bitterfelder Weg war somit, genau wie sein Initiator Walter Ulbricht, zu einem Relikt der 1960er Jahre geworden: Die Bezeichnung „Bitterfelder Weg” verwandte man nach 1971 nicht mehr, da sie der neuen „vielseitigen Entfaltung der Leninschen kulturpolitischen Grundsätze bei der Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft nicht mehr gerecht wurde.”[392]

Die ausgerufene thematische Vielfalt und stilistische Breite fand bereits auf der VII. Kunstausstellung der DDR, welche unter diesem neuen Namen vom 6.10.1972 bis 25.3.1973 im Albertinum in Dresden stattfand, einen ersten Widerhall. Im Bereich der bildenden Kunst stellten 334 Künstler über 660 Werke, die in den letzten Jahren entstanden waren, aus. Neben Malerei/Graphik/Plastik gehörten auch die Abteilungen Gebrauchsgraphik/Karikatur, Formgestaltung/Kunsthandwerk, Baugebundene Kunst und Bildnerisches Volksschaffen zum präsentierten Spektrum.

Auffallend war die Präsenz von Künstlern aus Leipzig und Halle. Sie gehörten als Gruppe nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ zu den stärksten Malern der Ausstellung: Volker Stelzmann, Wolfgang Peuker und Arno Rink gehörten ebenso dazu wie Werner Tübke, Bernhard Heisig, Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer u.a.[393] Neben neuen Darstellungsformen traditioneller proletarischer Motive wie Arbeiterporträts und Gruppenbildnissen stellten historische Ereignisse einen wichtigen Gesichtspunkt dar. Landschaften nahmen erstmals einen breiten Raum ein, das Stilleben war

---

[391] Manfred Jäger weist darauf hin, dass die Floskel „meines Erachtens” in solch einer Rede ungewöhnlich ist. (Jäger 1994, S. 140.)
[392] Jäger 1994, S. 103.
[393] „Für die VII. Kunstausstellung der DDR war der Massenauftritt der Leipziger Künstler (insgesamt 48), zumal der jungen Generation, geradezu charakteristisch: Diese Maler und Graphiker haben die Ausstellung um etliche Spannung bereichert.” (Lang 1986, S. 119.)
Vgl. auch Hermann Peters: Gedanken um die „Siebente”; BK 11/1972, S. 523-528. / Wolfgang Hütt: Ausdruck gewachsenen Selbstverständnisses. Die Graphik auf der VII. Kunstausstellung der DDR in Dresden; BK 11/1972, S. 529-532.

mit „etwa 20 Beispielen vertreten."[394] Für Aufregung und heftige Kritik sorgte Roland Paris' Porträt von Ernst Busch.[395]

Die 500.000 Besucher-Marke wurde bei der VII. Kunstausstellung der DDR erstmals weit überschritten. Im Vergleich zur vier Monate laufenden VI. Deutschen Kunstausstellung wurden 1972/73 in sechs Monaten über 655.000 Besucher gezählt, 60% mehr als 1967/68. Diese „Besucherexplosion" war auch das Resultat einer zentral gesteuerten Presse- und Öffentlichkeitsarbeit vor und während der Ausstellung. Erstmals war ein „Informations- und Pressedienst zur VII. Kunstausstellung der DDR 1972" [396] erschienen, denn man rechnete damit, dass „Resonanz und Erfolg der VII." sowohl von der Qualität der Ausstellung als auch „in bedeutendem Maße von der Dichte und Vielfalt der kulturpolitischen und kunstwissenschaftlichen Informationen abhängen, die die Öffentlichkeit über die Presse erhält." Man vergaß auch nicht, darauf zu verweisen, die Arbeit der Presse lediglich anregen und unterstützen zu wollen, denn „selbstverständlich war es jedem Organ freigestellt, die Beiträge geschlossen oder auch in Auszügen zu übernehmen" ... [397] Diese Beiträge waren von Kunstwissenschaftlern wie Peter H. Feist, Friedegund Weidemann, Ingrid Beyer oder Ulrich Kuhirt verfasst, die sich auf zwei bis drei Seiten zu allgemeinen Themen bzw. konkreten Werken der Ausstellung äußerten. Inhalt dieser „Pressemappen" waren ebenfalls ein „Fotoangebot für die Presse" sowie ausgewählte Künstlerbiographien. Schließlich beschränkte sich die Pressearbeit nicht nur auf die DDR, auch westdeutsche Journa-

---

[394] Waltraut Schumann: Vom Aussagewert des Stillebens. Bemerkungen zu Stilleben auf der VII. Kunstausstellung der DDR; BK 2/1973, S. 71-75.

[395] Zu Ronald Paris' Gemälde „Ernst Busch II" von 1971: „Die Ausdeutung der Persönlichkeit des überragenden revolutionären Künstlers Busch ist m.E. so weit von dem menschlichen Allgemeinbild des Sozialismus entfernt, daß es vor dem Gemälde Betretenheit und Befremden und nicht selten heftige Proteste gibt." (Joachim Uhlitzsch: Das Bildnis des Künstlers-Künstlerbildnis und Künstlerselbstbildnis in der VII. Kunstausstellung der DDR; BK 1/1973, S. 19.)

[396] Dieser Informationsdienst erschien in drei Folgen (August/Oktober/Dezember 1972) und bestand aus je einer A4-Mappe mit jeweils ca. 30 Seiten, Herausgeber war das Ausstellungssekretariat Dresden.

[397] Kurt Bork, Ministerium für Kultur der DDR: Vorwort, Informations- und Pressedienst zur VII. Kunstausstellung der DDR, 1972.

listen wurden zu einem Besuch der Dresdner Kunstausstellung eingeladen.[398]

Der Hallenser Maler Willi Sitte, der auf der VII. Kunstausstellung mit neun, vor allem großformatigen, Arbeiten vertreten war,[399] wurde auf dem VII. Kongress des VBK-DDR im Mai 1974 (28.- 30.5.) zum neuen Verbands-Präsidenten gewählt. In seinem ersten Referat befürwortete er die neue Weite und Vielfalt in der bildenden Kunst, verwies auf den bisherigen schwierigen Weg und unterstrich gleichzeitig die konstante Bedeutung des sozialistischen Realismus: „Die Kunst des sozialistischen Realismus hat heute feste Wurzeln in unserem Leben und verfügt über starke Positionen. Dieser Weg, den wir zurückgelegt haben, und die Positionen, auf die er uns geführt hat, sind unwiderruflich. Und wenn unsere Kunst seit längerem dabei ist, sich eine große Breite und Vielfalt ihrer Stoffe, Themen und Inhalte zu erobern, und wenn sich die Stile und Gestaltungsweisen außerordentlich differenzieren, dann ist das ein Ausdruck sicherer Positionen."[400]

Durch die Konzentration auf eine Gattung ermöglichten in der Mitte des Jahrzehnts zwei Ausstellungen in Dresden und Berlin einen differenzierten Blick auf die bildende Kunst in der DDR. Analog zu der 1969 realisierten Exposition „Graphik in der DDR" organisierten Werner Schmidt und Hans-Ulrich Lehmann 1974 im Kupferstich-Kabinett Dresden die Ausstellung „Zeichnungen in der Kunst der DDR" und präsentierten damit eine erste umfassende Dokumentation der DDR-Zeichenkunst. Über 140 Künstler waren mit knapp 350 Zeichnungen vertreten, zu denen auch farbige

---

[398] Tatsächlich erschienen in einigen westdeutschen Tages- bzw. Wochenzeitungen große Artikel zur „VII. Kunstausstellung der DDR". Petra Kipphoff beschrieb in der „Zeit" u.a. ihre Teilnahme an einer organisierten Busreise: „Aufgefordert hatte das Außenministerium der DDR zur Teilnahme an einer Fahrt zur ‘VII. Kunstausstellung der DDR’ nach Dresden. Abfahrt 6.45 Uhr vom Marx-Engels-Platz Ostberlin. Elf westdeutsche Journalisten finden sich ein, zwei Damen und zwei Herren von der außenministeriellen ‘Abteilung für journalistische Beziehungen’ und vom DDR-Reisebüro, werden zur Betreuung mitfahren." (Petra Kipphoff: VII. Kunstausstellung der DDR. Die andere deutsche Kunst; Die Zeit, 17.11.1972, S. 20.) Vgl. Michael Müller: Ein Gang durch die VII. Kunstausstellung der DDR. Auf Bildern von gestern die Gesellschaft von morgen; Münchner Merkur, 13./14.1.1973, S. 25. / Georg Jappe: Qualitäten der Form wenig gefragt. VII. Kunstausstellung in Dresden: Was ist Realismus in der DDR?; National-Zeitung Basel, 15.1.1973.

[399] Sittes Vorgänger in der VBK-Präsidentschaft Lea Grundig und Gerhard Bondzin waren auf der VII. Kunstausstellung zwar noch mit zehn bzw. acht Werken vertreten, „doch hielten ihnen Willi Sitte mit neun und Bernhard Heisig mit zehn Werken zahlenmäßig die Waage; optisch dominierten letztere bereits wegen ihrer ungleich größeren Formate." (Feist/Gillen 1990, S. 79.)

[400] Willi Sitte; BK 8/1974 zit. nach Berswordt-Wallrabe 1998, S. 129.

Blätter bis hin zu Aquarell und Pastell gehörten.[401] Im Katalogtext bezeichnete Schmidt die Zeichnung als „ein Merkmal realistischer Kunst” und fügte erläuternd an, „daß auch die Blätter dieser Ausstellung erfüllt sind von Wirklichkeit, beginnend mit den Botschaften der Natur, den Blumen, Pflanzen und Bäumen in Werken von Paul Wilhelm, Willy Wolff und Ruth Meier.”[402] Ebenso gehörten Reisestudien, Porträts, Zeichnungen aus „dem Reich der Phantasie” sowie abstrakte Arbeiten dazu. Neben Wolff, Hermann Glöckner und Carlfriedrich Claus waren z.B. auch die jungen sächsischen Künstler Eberhard Göschel und Michael Morgner vertreten.

Der Collage, einem bislang in der DDR-Kunstgeschichte wenig beachteten Phänomen, widmete Roland März 1975 eine erste repräsentative Ausstellung: „Die Collage in der Kunst der DDR” fand im „Studio” des Alten Museums in Berlin statt und erhob mit den ca. 75 Collagen von 32 Künstlern aus der DDR zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit, trug aber zur Verständigung über ein Medium bei, „das für den Künstler wie den Betrachter überraschende Anregungen bietet und der Visualität und Sinngebung des Bildes neue Chancen eröffnet”.[403] Nach einer kunsthistorischen Einführung zur Collage im 18., 19. und frühen 20. Jahrhundert stellt März „Collageure” aus der DDR vor, welche die Risikobereitschaft besitzen, „objektiv Gegebenes mit einer subjektiven Handschrift und die Absicht mit dem Zufall in Einklang zu bringen.”[404] Auch hier gehörten Glöckner und Wolff zu den ausgewählten Künstlern, ebenso wie Günther Hornig, Alfred Mörstedt, Robert Rehfeldt, Jürgen Seidel und Albert Wigand.[405]

Nachdem die erste Hälfte der siebziger Jahre von einer relativen künstlerischen Freiheit, die sich vor allem in der Anerkennung der Eigengesetzlichkeit der Kunst ausgedrückt hatte, geprägt war und „sich das Verhältnis zwischen der Partei unter Führung Honeckers und den Intellektuellen ganz allgemein, gleichgültig, ob diese der SED

---

[401] Im Katalog wird jeder Künstler mit Biographie und Bibliographie vorgestellt, jedes ausgestellte Blatt ausführlich beschrieben und in einer Auswahl auch abgebildet.
[402] Von Wolff waren insgesamt vier Zeichnungen ausgestellt, zwei davon sind im Katalog auch abgebildet. Vgl. Dresden 1974 (2), S. XIII.
[403] Berlin 1975, S. 1.
[404] Berlin 1975, S. 1.
[405] Roland März wird 1978 im Studio im Alten Museum eine zweite Ausstellung zum Thema zeigen: Von der Collage zur Assemblage. Aspekte der Material-Kunst in der DDR. Dabei sind u.a. Glöckner, Wolff, Tucholke, Schieferdecker, Bachmann, Schlesinger. (Berlin 1978) Parallel erschien im Seemann Verlag Leipzig eine Kunstmappe „Collagen in der Kunst der DDR”, Herausgeber war Roland März; auf 12 farbigen Tafeln sind Collagen von Ahnert, Glöckner, Wigand, u.a. abgebildet.

angehörten, ihr nahestanden oder aber zu ihr Distanz hielten," stabilisiert hatte,[406] inszenierte die SED-Regierung im Herbst 1976 einen „neuen kulturpolitischen Klimasturz":[407] Die Ausbürgerung des kritischen Autors und Sängers Wolf Biermann während seiner Konzertreise durch die BRD. Biermann wurde gegen seinen Willen direkt nach seinem Kölner Konzert am 13.11.1976, das vom westdeutschen Fernsehen und Rundfunk übertragen worden war, auf Anweisung des Politbüros der SED ausgebürgert, und ihm wurde die Staatsbürgerschaft der DDR aberkannt. Das Neue Deutschland lieferte am 17.11.1976 unter dem Titel „Biermann verletzte die Treuepflicht" die offizielle Begründung: „Er hat den ganzen Abend allein bestritten und ein Programm gestaltet, das sich ganz bewußt und gezielt gegen die DDR und gegen den Sozialismus richtete. Was er dort, noch als DDR-Bürger und in einem kapitalistischen Land, an Haß, an Verleumdungen und Beleidigungen gegen unseren sozialistischen Staat und seine Bürger losgelassen hat, macht das Maß voll. Schon jahrelang hat er unter dem Beifall unserer Feinde sein Gift gegen die DDR verspritzt. [...] Die Szene, die sich in Köln abgespielt hat, verlangte eine angemessene Antwort."[408] Zu den zahlreichen Künstlern der DDR, die sich in einem offenen Protestbrief mit aller Deutlichkeit gegen die Biermann-Ausbürgerung aussprachen, gehörten neben zahlreichen Schriftstellern und Schauspielern nur einige wenige Maler und Bildhauer, wie z.B. Wasja Götze, Ernst-Ludwig Petrowsky, Jürgen Böttcher, Nuria Quevedo, Charlotte E. Pauly und Peter Graf.[409]

Die SED-Regierung ließ sich jedoch auf keine Diskussion ein, eine Zurücknahme der Zwangsexilierung Biermanns kam nicht in Frage. Der Protest führte vor allem gegenüber der Literatur-, Film- und Theaterszene zu einer erneuten kulturpolitischen Klimaverschärfung, und in der Folgezeit verließen immer mehr Künstler die DDR.[410]

Parallel zu dieser rückschrittlichen kulturpolitischen Entwicklung innerhalb der DDR vollzog sich auf internationaler Ebene die diplomatische Anerkennung des „Arbeiter-

---

[406] Jäger 1994, S. 150.
[407] Rüdiger 1999, S. 69.
[408] Judt 1997, S. 328.
[409] Jäger 1994, S. 166.
[410] Vgl. Biermann und die Folgen; IN: Kaiser/Petzold 1997, S. 52ff.

und Bauernstaates".[411] Auf dem Gebiet der bildenden Kunst stellte die Teilnahme von sechs Künstlern aus der DDR an der „documenta 6" (d6) in Kassel im Juni 1977 einen Meilenstein in den deutsch-deutschen Beziehungen dar. Die ausgewählten Künstler Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig, Willi Sitte, Werner Tübke, Fritz Cremer und Joachim Jastram zeigten in Kassel insgesamt 26 Arbeiten, den Katalogtext hatte Lothar Lang verfasst.[412] Im d6-Katalog war außerdem eine Arbeit von Penck abgebildet, welche kurz vor der Eröffnung jedoch abgehängt worden war.[413]

Die VIII. Kunstausstellung der DDR war ein weiteres Beispiel dafür, dass die bildenden Künstler nicht so stark wie ihre Schriftsteller- und Schauspielerkollegen von den Repressalien der Biermann-Ausbürgerung betroffen waren. Die VIII. Kunstausstellung der DDR war konzeptionell die erste Ausstellung der beiden neuen Führungskräfte Erich Honecker (ZK der SED) und Willi Sitte (VBK-DDR), und mit ihr „setzte sich der Trend zur stärkeren Berücksichtigung professioneller Eigengesetzlichkeiten zunehmend durch, weshalb man auch von einer professionsideologischen Positionsausstellung sprechen kann."[414]

---

[411] Im Juni 1973 trat der Grundlagenvertrag in Kraft, in welchem sich die DDR und die BRD gegenseitig formell anerkannten. Bis 1974 folgte die diplomatische Anerkennung der DDR durch 70 Länder sowie die Aufnahme in die UNO. (Schmidt 1990, S. 61f.)
[412] Lothar, Lang: Zur DDR-Malerei der siebziger Jahre; IN: Kassel 1977, Band 1, S. 47ff.
Jürgen Schweinebraden sieht die Gründe für eine Teilnahme der DDR seitens der Initiatoren der documenta 6 in einem seit dem Grundlagenvertrag der BRD mit der DDR im Jahre 1972 gewandelten politischen Verhältnis der beiden Staaten zueinander: „Die DDR wurde in ihrer Existenz nicht mehr als 'fragwürdig' in Anführungszeichen gesetzt (wenn man sie schon erwähnte), sondern als existent und selbstbewußt auf internationalem Terrain agierend akzeptiert. Es war deshalb konsequent, sie auch in ihrer künstlerischen Selbstdarstellung, den politischen Realitäten folgend, auf einem solchen Forum zu präsentieren: für (oder gegen) sich sprechen zu lassen." Auf der anderen Seite versteht Schweinebraden „die Teilnahme an der d6 durchaus auch in dem Sinne, daß sich die DDR für ihren Staatlichen Kunsthandel erhoffte, 'einen Fuß' in den internationalen Kunstmarkt zu setzen. Daß dies nun wiederum nicht nur ökonomisch, sondern vor allem auch als politisch-ideologisches Transportmittel zu verstehen ist, dafür standen die ausgewählten Künstler und ihre Arbeiten." (Jürgen Schweinebraden: Warum stellen DDR-Künstler auf der 6. documenta aus?; IN: Schweinebraden 1998, Bd. 2, S. 109, 112.)
Manfred Schneckenburger, Kurator der d6, erinnert sich, dass er persönlich damals den Wunsch geäußert hatte, DDR-Kunst, konkret die Leipziger Künstler, auf der d6 auszustellen. Diesen Wunsch hatte er Günther Gaus in der Ständigen Vertretung mitgeteilt, der kümmerte sich dann darum, und so kam die Sache ins Rollen: „Zufällig wurden genau die Maler geschickt, die wir haben wollten." Bei den Bildhauern war Fritz Cremer der Wunschkandidat Schneckenburgers und Jo Jastram die Bedingung der DDR. (Manfred Schneckenburger, Podiumsgespräch „Bernhard Heiliger und Bernhard Heisig-zwei Künstlerleben im geteilten Deutschland", Martin-Gropius-Bau Berlin, 15.12.2005.)
Vgl. auch Eduard Beaucamp: Der Bilderstreit; IN: Blume/März 2003, S. 109.
[413] Vgl. Gillen 2002, S. 26f.
[414] Blume/März 2003, S. 103.

Auf der VIII. Kunstausstellung wurden vom 1.10.1977 bis zum 2.7.1978 (ganze neun Monate) über 1.000 Arbeiten von 453 bildenden Künstlern im Albertinum gezeigt. Die angewandten Bereiche (Architekturbezogene Kunst, Bühnenbild, Formgestaltung, Gebrauchsgraphik, Kunsthandwerk) wurden erstmals in die Ausstellungshallen am Fucikplatz „ausgelagert", und auf die Abteilung „Bildnerisches Volksschaffen" wurde ganz verzichtet.[415]

Die Auswahl der Werke machte deutlich, dass die postulierte inhaltliche Freiheit eng mit der Darstellung der Arbeiterklasse verbunden blieb. Neu war die Breite des gezeigten Arbeiter-Alltages, zu dem nun auch Bereiche wie Freizeit und Familie gehörten sowie die Erweiterung der vermittelten Inhalte: „Schönheit, Freude, Optimismus, aber auch Kampf, Leid, Konflikte, Erfolg und Mißerfolg, Bewältigtes und noch Unbewältigtes, Lob und Kritik schließen sich dabei nicht aus."[416] Dies führte dazu, dass z.B. Freizeitverhalten ironisiert und Arbeit unheroisch geschildert wurde. Aus diesem Grund gehörten Sighard Gilles „Gerüstbauer-Brigadefeier",[417] Doris Zieglers „Brigade Rosa Luxemburg"[418] und Horst Sakulowskis „Porträt nach Dienst" [419] zu den heftig diskutierten Gemälden der Ausstellung.

Erstmals waren auch Landschaftsdarstellungen Teil der inhaltlichen Konzeption.

Stilistisch hatten die Künstler der VIII. Kunstausstellung der DDR „ein Bilderbuch kunstgeschichtlicher Adaptionen aufgeschlagen, wie wir es bisher noch nicht kannten. Die Spannweite reicht vom Zeitalter der frühbürgerlichen Revolution bis zur Moderne. Man erkennt das Vorbild von stilistischen Richtungen ebenso wie einzelne Meister. Der Jugendstil wird nicht weniger ausgebeutet als Beckmann."[420] Sogar einzelne abstrakte Werke u.a. von Hermann Glöckner, Carlfriedrich Claus und Horst Bartnig wurden gezeigt. Und während Arbeiten von Gerhard Altenbourg[421] und Willy Wolff weiterhin fehlten, feierten die Dresdner Peter Herrmann und Hartmut Bonk ihre Kunstausstellungs-Premiere.

---

[415] Seit der 5. Deutschen Kunstausstellung gehörte das Bildnerische Volksschaffen zum Programm.
[416] Inhaltliche Konzeption der Vorbereitungen der VIII. Kunstausstellung der DDR; zit. nach Halbdreher 1995, S. 214.
[417] Sighard Gille, Gerüstbauer-Brigadefeier, Öl/Leinwand, 1975/77, Diptychon.
[418] Doris Ziegler, Brigade Rosa Luxemburg, Öl/Leinwand, 1975, fünf Tafeln.
[419] Horst Sakulowski, Porträt nach Dienst, Öl/Leinwand, 1976.
[420] Wolfgang Hütt: Sieben Anmerkungen zur VIII.; BK 12/1977.
[421] Sieghard Pohl erwähnt, dass sich Altenbourg nicht beteiligen wollte, „obgleich man ihn drängte, Arbeiten einzureichen." (Pohl 1979, S. 35.)

Die VIII. Kunstausstellung der DDR war eine Schau der Superlative: die bisher größte Ausstellungsfläche, die meisten Exponate, die intensivste Öffentlichkeitsarbeit mit dem umfangreichsten Katalog,[422] das größte Angebot an Führungen, unzählige Rezensionen,[423] die längste Laufzeit und schließlich über eine Million Besucher.

Mit der Aufnahme einiger abstrakter Werke in die VIII. Kunstausstellung der DDR setzte sich die kontroverse Diskussion über den Stellenwert abstrakter Kunst innerhalb der sozialistischen Kunst in der DDR fort.[424] Im März 1978 äußerten sich mehrere Referenten auf der 3. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des VBK-DDR zum Problem der abstrakten Kunst. Klaus Werner ging in seinem Beitrag auf die Diskussion ein, indem er zunächst bedauerte, „daß in diesem Zusammenhang immer noch die Frage des ‘geduldeten Abstrakten’ eine Rolle spielt.” Denn „Dr. Weidner sprach von der ‘ästhetischen Verzierung’ und Dr. Raum belud den abstrakten Künstler mit dem ‘ideologischen Negativ’.” Schließlich setzte sich Werner klar für abstrakt arbeitende Künstler in der DDR ein: Es gibt auch bei uns Künstler, „die das aus einer sehr langen, sehr persönlichen und auch sehr stark wirkenden objektiven Tradition der nicht figürlichen Kunst in diesem Jahrhundert heraus tun.”[425]

Lothar Lang, der bereits in den 1960er Jahren in seinem Kunstkabinett Werke der figürlichen Abstraktion ausgestellt hatte,[426] rückte 1979 in seinem Aufsatz „Dialog. Aspekte des Verhältnisses zwischen der Kunst der DDR und aktuellen internationalen Kunsttendenzen” „nachdrücklich ins Bewußtsein, wie umfangreich und vielgestaltig die ungegenständliche Kunst in der DDR bereits war” und betonte, dass „ihr Anteil durchaus nicht nebensächlich” war.[427]

---

[422] Der umfangreiche Katalog enthält kunstwissenschaftliche Beiträge zu Malerei, Graphik und Plastik in der DDR, großformatige Farbabbildungen sowie ein ausführliches Ausstellungsverzeichnis, das alle Künstler und alle Werke aufführt und zahlreiche kleine schwarzweiß-Abbildungen enthält.
[423] Auftraggeber waren das Ministerium für Kultur und der VBK-DDR. Vgl. Kretschmann 1978.
[424] Bereits im März 1976 hatte Günter Feist auf der 1. Jahrestagung der Sektion Kunstwissenschaft des VBK-DDR vom ungelösten Problem der nichtgegenständlichen Gestaltung gesprochen. (Vgl. Ulrike Goeschen: Abstrakter Realismus - geht das?; IN: Kaiser/Rehberg 2003, S. 142.)
[425] Klaus Werner bezieht sich auf die Referate der beiden Kunstwissenschaftler Klaus Weidner und Hermann Raum; Vgl. Feist/Gillen 1990, S. 108.
[426] Vgl. Kap. 3.3.2. dieser Arbeit und Kaiser/Rehberg 2003, S. 126.
[427] Lothar Lang: Dialog. Aspekte des Verhältnisses zwischen der Kunst der DDR und aktuellen internationalen Kunsttendenzen; IN: Berlin 1979, S. 391.

Dieser Aufsatz erschien in einem Katalog, welcher anläßlich der Ausstellung „Weggefährten - Zeitgenossen”. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten”[428] herausgegeben wurde und der - im Gegensatz zur Ausstellung selbst - die Vorbereitungsphase „überlebte”: Der Kunsthistoriker Günter Feist[429] hatte 1978 den Auftrag erhalten, eine zentrale Kunstausstellung zum 30. Jahrestag der DDR zu konzipieren: „Den Atem verschlug uns die plötzliche Möglichkeit, mittels der Konzipierung einer Ausstellung zum 30. Jahrestag das amtliche Klischee von der DDR-Kunst wenigstens tendenziell zu korrigieren. Eine, wenn auch vorsichtige, Rückstufung der Staatskünstler schwebte uns vor.” Dafür sollten Hermann Glöckner, Willy Wolff, Curt Querner, Gerhard Altenbourg vorgestellt und Edmund Kesting, Horst Strempel, Horst de Marées geehrt werden. „Eineinhalb Jahre haben wir intensiv gearbeitet, Kompromisse noch und noch in Kauf genommen, bis hin zum Abfassen immer neuer Künstler- und Werklisten und bis zur Umredigierung unserer Katalogtexte, von denen manchmal erst die dritte oder vierte Fassung durchging, denn die ‘Gegenspieler’ schliefen nicht. Sie beäugten argwöhnisch den Fortgang des - durch welchen Fehler auch immer - nun einmal aufs Gleis gesetzten Projektes und legten Minen, wo sie nur konnten.” Trotz aller Kompromisse wurde die Ausstellung kurz vor ihrer Eröffnung „der Vernichtung anheimgegeben”: Am Abend des 1.10.1979 begann der „Totalabbruch einer zentralen DDR-Ausstellung nach deren Nichtbestätigung eben durch die Zentrale.”[430] Eine Abbaukolonne riss die von Ursula und Günter Feist ausgewählten Bilder von den Wänden und innerhalb von 60 Stunden wurde eine Ersatzausstellung mit geänderter Gliederung und inhaltlichen Verschiebungen gehängt, in deren Mitte nun ein Monumentalwerk von Willi Sitte prangte.[431] Damit war nicht nur die von Feist angestrebte Rückstufung

[428] Weggefährten - Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten; 3.10.-31.12.1979, Altes Museum Berlin; Katalog, Berlin 1979.

[429] Günter Feists Artikel „Wir müssen es uns schwerer machen II” hatte 1964 dazu geführt, dass ein ganzes Heft der „Bildenden Kunst” eingestampft, er und seine Frau Ursula heftig kritisiert und schließlich aus der Partei geworfen worden waren. Ab 1971, mit dem Beginn der Honecker-Ära, verbesserte sich die Situation von Ursula und Günter Feist, und ab 1975 bekamen sie auch wieder kunstwissenschaftliche Aufträge. So konzipierten sie z.B. die Ausstellung „Russische Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts. Eine Auswahl aus einer Berliner Privatsammlung” im Berliner Alten Museum (Eröffnung: 2.11.1977). Nachdem sie 1979 mit ansehen mussten, wie ihre Ausstellung „Weggefährten - Zeitgenossen” kurz vor der Eröffnung abgebaut wurde, beschlossen Günter und Ursula Feist, die DDR zu verlassen.

[430] Brief von Günter Feist an Werner Schmidt; IN: Schmidt 1990, S. 39f.

[431] Im „Kleinen Führer” ist die ursprüngliche Konzeption der Ausstellung dokumentiert.

der Staatskünstler passé, sondern auch die Vorstellung und Ehrung von Künstlern der „Peripherie".[432]

Mit dieser „Aktion" war die zu Beginn der 1970er Jahre postulierte „Weite und Vielfalt" am Ende des Jahrzehnts zu „Enge und Einfalt" mutiert ... [433]

5.3 Staatlicher Kunsthandel der DDR

Der private Antiquariats-, Antiquitäten- und Kunsthandel war in der DDR Anfang der 1950er Jahre fast vollständig liquidiert worden. An seiner Stelle versuchte das Ministerium für Kultur einen staatlichen Kunsthandel aufzubauen und hatte 1955 das erste Geschäft des Staatlichen Kunsthandels in Berlin eröffnet. 1962 wurde die volkseigene Kunsthandelsorganisation „VEH Moderne Kunst" gegründet, welche sich jedoch als Fehlplanung erwies und ab 1967 nur noch als „Volkseigener Handel Antiquitäten" weitergeführt wurde.[434]

Zu Beginn des Jahres 1972 wies Bernhard Heisig, der nach seiner Kündigung als Professor an der Leipziger Hochschule für Graphik und Buchkunst (1968) wieder als freischaffender Maler arbeitete,[435] in der Zeitschrift Bildende Kunst unter der Fragestellung „Wo bleibt der sozialistische Kunsthandel?" auf die Notwendigkeit eines Kunsthandels in der DDR hin: „Es ist nötig, daß nicht allein der Staat als Geldgeber für bildende Kunst in Erscheinung tritt, sondern daß ein Markt für den Künstler erschlossen wird, der, wenngleich latent vorhanden, bei uns bisher zu wenig beachtet wurde. Gemeint ist der private Käufer für bildende Kunst." Als ersten Schritt schlug Heisig eine konkrete öffentliche Diskussion über bildende Kunst vor, die sich nicht wie bisher auf „allgemeine ästhetische Postulate" beschränkt.[436]

Nur wenige Monate später erhielt Hans-Peter Schulz, ein Leipziger Kunstsammler und Freund von Heisig, vom Ministerium für Kultur den Auftrag, auf der VII. Kunstausstellung der DDR 1972 erstmals und versuchsweise einen kleinen Verkaufsstand

---

[432] Nach Einsprüchen wurden vereinzelte Künstler wieder aufgenommen, darunter auch Gerhard Altenbourg. Vgl. Feist/Gillen 1990, S. 116.
[433] Vgl. Geschichtsverein 2005, S. 40: „Der Volksmund machte daraus Enge und Einfalt."
[434] Lindner 1998, S. 180.
[435] Vgl. Eckhart Gillen (Hrsg.): Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder; Katalog, Leipzig/Düsseldorf/Berlin 2005.
[436] Bernhard Heisig: Wo bleibt der sozialistische Kunsthandel?; BK 1/1972, S. 44f.

für originale DDR-Kunst einzurichten.[437] Das Experiment war sehr erfolgreich: Am Ende der Ausstellung hatte der Verkaufserlös alle Erwartungen übertroffen. Für 300.000 Mark hatte Schulz Malerei, Graphik und Kleinplastik verkauft![438] Dieser Erfolg bedeutete für Schulz, dass ihm die Stadt Leipzig Räume für eine eigene Galerie zur Verfügung stellte, und für das Ministerium für Kultur war er ein entscheidendes Argument dafür, in der DDR mit dem Aufbau eines eigenständigen Kunsthandels zu beginnen.[439] Bereits ein Jahr später, 1974, wurde in Berlin der „Volkseigene Handel Antiquitäten" zum „Volkseigenen Handelsbetrieb für Kunst und Antiquitäten" umgebildet, der als Einrichtung des Ministeriums für Kultur schließlich unter der Bezeichnung „Staatlicher Kunsthandel der DDR" bekannt wurde.[440]

Der Staatliche Kunsthandel der DDR besaß das Verkaufs- und Ausstellungsmonopol für bildende Kunst im Ausland. Im Inland verstand er sich als Vermittler zwischen Kunst und Öffentlichkeit, sein selbst erklärtes Ziel war, „ein ganz persönliches Verhältnis zwischen dem, der Kunst produziert und dem Publikum" herzustellen. In einer Werbe-Broschüre aus dem Jahre 1977 werden in diesem Zusammenhang folgende „Serviceleistungen der Galerien des Staatlichen Kunsthandels" genannt: Verkauf von Kunstwerken; monatlich wechselnde Verkaufsausstellungen mit Galeriegesprächen; reichhaltiges Lager an Malerei, Graphik, Plastik und angewandter Kunst von Künstlern der DDR; Teilzahlung für Kunstwerke zeitgenössischer Kunst; Vermittlung von Kunstwerken in ihrem Auftrag; Organisation von Ausstellungen für Betriebe, Schulen, Institutionen etc.; Ausstattung von Gesellschaftsbauten.[441]

---

[437] Hans-Peter Schulz (1933–1996) war leidenschaftlicher Kunstsammler und gehörte in Leipzig zum Künstlerkreis um Max Schwimmer. Mitte der 1950er Jahre hatte er die Kürschnerei seiner Eltern übernommen, die er nur bis 1961 halten konnte. 1964 begann Schulz notgedrungen in Buna eine Umschulung zum Isolierer und schon ein Jahr später „fing er im Klubhaus 'Freundschaft' mit seiner Ausstellungstätigkeit an", indem er im Foyer Kunst zeigte. Mit Bernhard Heisig verband ihn eine Freundschaft, Heisig hatte auch Gisela Schulz mehrfach porträtiert. (Peter Guth: Erfolgsgeschichte ohne Glamour; Leipziger Blätter, Heft 32/1998, S. 73-75.)

[438] Schulz erinnerte sich 1982: „Walter Womacka hatte seinerzeit vor Lachen Tränen in den Augen, als ich auf die Frage, wieviel Umsatz ich mir denn vorstellte, antwortete: 100.000 Mark während der halbjährigen Dauer der VIII. KA müßten zu schaffen sein; er hielt dagegen, daß ich mit 10.000 Mark schon recht zufrieden sein dürfte. [...] Im März 1973, am Ende der Ausstellung, stand dann tatsächlich das Ergebnis fest: für rund 300.000 Mark waren Werke in dieser improvisierten Galerie verkauft worden." (Hans-Peter Schulz: Wer kauft eigentlich Kunst?; BK 2/1982, S. 100f.)

[439] Vgl. Herbst/Ranke/Winkler 1994, S. 963-966.

[440] Direkt aus dem Ministerium für Kultur kam auch der erste Generaldirektor des Staatlichen Kunsthandels, der Kulturwissenschaftler Dr. Peter Pachnicke. Sein Nachfolger wurde 1976 Horst Weiß, der zuvor 1. Sekretär im VBK (1964-1976) war und bis 1990 dem Staatlichen Kunsthandel als Generaldirektor vorstand. (Blume/März 2003, S. 327.)

[441] Kunsthandel 1977, S. 1.

Bis 1989 hatte der Staatliche Kunsthandel 38 Verkaufsgalerien in 26 Städten der Republik eingerichtet. In Rostock fand 1974 die erste Neueröffnung statt: Die *Galerie am Boulevard* befand sich in einem historischen Gebäude im Zentrum der Stadt, bot Malerei, Graphik, Plastik sowie angewandte Kunst an und zählte bis 1977 mehr als 400.000 Besucher bei insgesamt 200 Veranstaltungen. Nach Greifswald und Erfurt[442] wurden u.a. auch in Berlin, Leipzig, Magdeburg, Dresden, Halle, Jena, Schwerin, Cottbus und Karl-Marx-Stadt Galerien des Staatlichen Kunsthandel eröffnet. Bereits 1975 hatte der Staatliche Kunsthandel auch mit der Übernahme von bereits bestehenden Galerien begonnen. Als erste Einrichtung wurde die *Galerie am Sachsenplatz* übernommen und wenige Monate später die Berliner *Galerie Arkade*, welche 1973 als Teil der Berliner Genossenschaft bildender Künstler von dem Kunstwissenschaftler Klaus Werner gegründet worden war.[443] Weiterhin zählten eine *Galerie mobil*, welche aus einem 8x6m großen Pavillon bestand, der überall aufgebaut werden konnte und v.a. in Großbetrieben und Urlaubszentren eingesetzt wurde sowie Werkstätten[444] und Antiquitätengalerien dazu. In den Verkaufsgalerien wurden neben zeitgenössischer Malerei, Graphik und Kleinplastik meist regionaler Künstler vereinzelt auch Kunsthandwerk, Textilien, Fotografien oder Plakate zum Verkauf angeboten. Die *Galerie Berlin* verfügte über eine Galerie für Kinder.[445]

Der Staatliche Kunsthandel entwickelte sich tatsächlich zu einem wichtigen Vermittler zwischen den bildenden Künstlern und ihren „Kunden" in der DDR sowie im Ausland. Ausgewählte Künstler erhielten in den Galerien die Möglichkeit, ihre Arbeiten offiziell auszustellen, bekamen meist sogar einen kleinen Katalog [446] und bei Verkäufen innerhalb der DDR 70-80% des Umsatzes.[447] Die Monopolstellung des Staatlichen

---

[442] 1974 wurden noch die Greifen-Galerie in Greifswald und die Galerie erph in Erfurt gegründet.

[443] Das Ministerium für Kultur hatte ursprünglich geplant, alle Genossenschaften bildender Künstler der DDR dem Staatlichen Kunsthandel einzuverleiben. Durchgeführt wurde diese Übernahme nur in Berlin. In Dresden, Karl-Marx-Stadt, Leipzig und Weimar konnten die Genossenschaften bestehen bleiben und somit z.B. die angestrebte Übernahme der Galerie oben in Karl-Marx-Stadt verhindert werden.

[444] So wurden z.B. die Werkstätten für Keramik in Bad Liebenwerda, Waldenburg, Marwitz (Hedwig Bollhagen), Velten und Juliusruh; die Werkstatt für künstlerische Metallgestaltung Altenburg; die Bildgießerei Seiler und die Kupferdruckerei Berlin nach und nach vom Staatlichen Kunsthandel übernommen.

[445] Die 1976 gegründete Galerie Berlin befand sich im Glaspavillon auf der Karl-Marx-Allee 45, zog später „Unter die Linden" und war räumlich die größte Galerie des Staatlichen Kunsthandels.

[446] Bis 1984 wurden über 780 Künstler präsentiert sowie über 1.000 Kataloge und Faltblätter herausgegeben. (Herbst/Ranke/Winkler 1994, S. 966.)

[447] Beim Verkauf ins Ausland erhielt der Künstler allerdings nur einen „Valutaanteil von 15%. Der VBK bekam für den sogenannten B-Fonds, wovon Studienreisen für Künstler und Wissenschaftler ins west-

Kunsthandels und seine Zugehörigkeit zum Ministerium für Kultur führten aber natürlich zu Restriktionen und Ausgrenzungen nonkonformer Künstler bzw. zur Bevorzugung und Förderung von Malern und Bildhauern, die im Partei- und Staatsinteresse arbeiteten.

Die Verkaufsgalerien des Staatlichen Kunsthandels waren im allgemeinen „weniger kontrolliert als einer Aufgabe verpflichtet: der staatlichen Kunst und Kulturpolitik der DDR Öffentlichkeit und Publikum zu geben. Ihre Betreiber waren Angestellte staatlicher Organisationen mit im Kopf implantierter Schere, Erfüllungsgehilfen im guten Glauben. Daß in diesen Galerien nicht ausgestellt wurde was staatlicher Doktrin und Vorgabe nicht entsprach, liegt auf der Hand."[448] Doch auch hier galt: Ausnahmen bestätigten die Regel, denn dank einzelner kompetenter und mutiger Galerieleiter konnten einige Einrichtungen wie die Leipziger *Galerie am Sachsenplatz* und die Berliner *Galerie Arkade* ein qualitätvolles Ausstellungs-Programm mit unangepassten Künstlern anbieten.

5.3.1 Galerie am Sachsenplatz in Leipzig

Am 11. März 1973 eröffneten Gisela und Hans Peter Schulz in Leipzig die *Galerie am Sachsenplatz* mit der Ausstellung „Meister stellen sich vor", die Rede hielt Bernhard Heisig.[449] Im Juli 1973 folgte eine Ausstellung mit Malerei, Graphik und Plastik der Leipziger Künstler Volker Stelzmann, Sighard Gille sowie Egbert und Renate Herfurth. Bis 1975 organisierte Hans-Peter Schulz in den ihm zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten, welche sich damals in der ehemaligen Wohnung eines Fleischermeisters in der Katharinenstraße 21 befanden, neben Ausstellungen jüngerer Künstler, zu denen u.a. Ulrich Hachulla, Heinz Zander, Klaus Magnus und Lothar Sell gehörten auch Expositionen mit Werken der älteren deutschen Künstlergeneration, z.B. von Wilhelm Rudolph, Hans und Lea Grundig oder Theo Balden, dessen Arbeiten mit Werken Werner Tübkes kombiniert wurden.

---

liche Ausland finanziert wurden, weitere 15%. Der Rest floß dem Staatshaushalt zu." (Gillen/ Haarmann 1990, S. 60.)

[448] Jürgen Schweinebraden: Reflexionen und Beschreibungen einer vergangenen Zeit. Erinnerungen 1956-1980; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 700.

[449] Peter Guth: Erfolgsgeschichte ohne Glamour; Leipziger Blätter, Heft 32/1998.

Nach der Einverleibung der Galerie in das Konstrukt „Staatlicher Kunsthandel der DDR" am 1. März 1975 konnte Schulz sein Programm fortsetzen und sich sogar immer mehr auf „vergessene" bzw. in der inneren Emigration lebende Künstler konzentrieren.[450] Gleich im März 1975 zeigte er Malerei, Graphik und Plastik von Hermann Glöckner und Albert Wigand; Max Lachnit, Willy Wolff, Albert Ebert, Curt Querner, Otto Müller-Eibenstock gehörten in den folgenden Jahren ebenso dazu wie Elisabeth Ahnert und Elena Liessner-Blomberg und viele andere dieser Generation. Am 29. August 1981 gab es in der *Galerie am Sachsenplatz* eine Vernissage, „die besondere Emotionen ausgelöst hat. Hans-Peter Schulz war es gelungen, den todkranken Herbert Behrens-Hangeler, der seit der 'Formalismus-Diskussion' in Zurückgezogenheit gelebt hatte, doch noch zu einer Ausstellung in der DDR zu bewegen."[451]

Ein weiterer Schwerpunkt der Galerie war das Bauhaus. Nachdem Schulz 1976 eine erste große Bauhaus-Verkaufsausstellung veranstaltet hatte, fand fast jedes Jahr eine solche Ausstellung in der Galerie statt.[452]

Zu einer Tradition entwickelten sich auch die Auktionen, welche Schulz alle zwei Jahre veranstaltete und die wohl zu den wichtigsten Auktionen für bildende Kunst des 20. Jahrhunderts in der DDR zählten: Die 1. Leipziger Auktion für bildende Kunst fand am 18. Juni 1977 statt. „22 Museen der DDR und zahlreiche Privatsammler erwarben bei dieser Auktion u.a. Werke von Barlach, Chagall, Corinth, Dix, Feininger, Klinger, Kokoschka, Kollwitz, Leibl, Liebermann und Lehmbruck. Von insgesamt 446 Exponaten wurden 348 versteigert."[453] Bis 1989 fanden diese Auktionen regelmäßig statt.

1990, als der Staatliche Kunsthandel der DDR in die neu gegründete „Art Union GmbH" überführt wurde,[454] konnte das Ehepaar Schulz die Galerie privat übernehmen.[455]

---

[450] Anfangs war die Galerie der Abteilung Kultur im Leipziger Rathaus unterstellt und seit August 1974 beim Stadtkulturkabinett institutionalisiert. Vgl. Peter Guth: Erfolgsgeschichte ohne Glamour; Leipziger Blätter, Heft 32/1998, S. 73-75.
[451] Feist/Gillen 1990, S. 129.
[452] Die erste Ausstellung „Das Bauhaus. Arbeiten der Jahre 1919-1933" fand 1976 statt, 1977, 1978, 1980, 1981 und 1983 folgten „Bauhaus 2-6".
[453] Großmann/Guratzsch 1997, S. 413.
[454] Als die „Art Union GmbH" 1992 unter Aufsicht der Treuhandanstalt geriet, wurde die letzten Geschäfte privatisiert und die GmbH aufgelöst. Vgl. Herbst//Ranke/Winkler 1994, S. 966.
[455] Als Hans-Peter Schulz 1995 einen Schlaganfall erlitt, stieg Volker Zschäkel in die Galerie mit ein, übernahm sie nach dem Tod von Schulz im Jahr 1996 und betreibt die Galerie am Sachsenplatz bis heute. Vgl. www.galerieamsachsenplatz.de

5.3.2 Galerie Arkade in Berlin

Wenige Monate nach der Eröffnung der *Galerie am Sachsenplatz* in Leipzig, eröffnete am 12. November 1973 in Berlin die *Galerie Arkade* als Einrichtung der Berliner Genossenschaft Bildender Künstler.[456] Leiter dieser Galerie wurde der Kunsthistoriker Klaus Werner.[457] Werner hatte aufgrund seiner wiederholten Zusammenarbeit mit unerwünschten bildenden Künstlern mehrmals die Arbeitsstelle gewechselt, bis er schließlich 1973 nach den Stationen Kulturministerium, „VEB Zentrum bildende Kunst" Neubrandenburg und Kunsthochschule Berlin-Weißensee die Leitung der *Galerie Arkade* übernehmen konnte.

Bis zur Übernahme der Galerie durch den Staatlichen Kunsthandel im Juli 1975 hatte Werner bereits einen guten Einblick in seine Arbeit gegeben: In monatlich wechselnden Einzelausstellungen zeigte er vor allem junge Künstler (z.B. Zeichnungen und Materialcollagen von Robert Rehfeldt) sowie einzelne ältere Maler und Malerinnen, wie Elena Liessner-Blomberg. Die Organisation von Auktionen und Pleinairs gehörte ebenso zu seinem Programm wie die Herausgabe von Graphik-Editionen und Werkverzeichnissen.[458]

Nach 1975 konnte Werner, genau wie Hans-Peter Schulz, seine Arbeit in der nun zum Staatlichen Kunsthandel gehörenden Galerie (zunächst) fortsetzen. In den folgenden Jahren stellte er vor allem Künstler der jungen und mittleren Generation aus Dresden (Peter Makolies, Peter Herrmann), Leipzig (Frieder Heinze, Hans-Hendrik Grimmling, Uwe Pfeifer, Gil Schlesinger), Karl-Marx-Stadt (Michael Morgner) und natürlich Berlin (Erhard Monden, Manfred Butzmann, Dieter Tucholke) in der *Arkade* vor und vergaß auch die ehrwürdigen Herren Hermann Glöckner, Willy Wolff und Edmund Kesting nicht. Eine Gemeinsamkeit der präsentierten Künstler bestand darin, dass sie selten an offiziellen Ausstellungen beteiligt waren, da sie sich in einer eigenen, zum Teil abstrakten Formensprache ausdrückten.

Von Anfang an schenkte Werner den „Druckerzeugnissen" besondere Aufmerksamkeit: Die Ausstellungskataloge waren trotz ihres kleinen Formats und geringen Umfangs detailliert und anspruchsvoll gestaltet, die Plakate dienten nicht nur Werbezwe-

---

[456] Die *Galerie Arkade* erhielt ihren Namen von den Arkaden, welche die Rundbebauung im Erdgeschoss des Strausberger Platzes charakterisierten.
[457] Klaus Werner, geb. 1940, Studium der Kunstgeschichte, 1970 Promotion.
[458] Im Februar 1975 fand in Ahrenshoop an der Ostseeküste ein erstes Winterpleinair als Gemeinschaftsprojekt der *Galerie Arkade* und der Karl-Marx-Städter Galerien *Clara Mosch* und *Oben* statt.

cken, sondern wurden auch in Überblicks-Ausstellungen gezeigt oder gar versteigert, aufwendige Graphikeditionen wurden gedruckt und einzelne Werkverzeichnisse, z.B. vom Graphiker Dieter Goltzsche, herausgegeben.

Und schließlich öffnete der „couragierte Theoretiker” die Galerie auch für Aktionskunst: Die erste offizielle Performance in der DDR führte „Gregor-Torsten Schade (Kozik) unter dem Titel ‘Das schwarze Frühstück’ anläßlich seiner Ausstellungseröffnung in der *Galerie Arkade*” am 6. Juli 1979 auf.[459] Vorangegangen war ein Pleinair mit aktionistischen Momenten, das Werner gemeinsam mit der Karl-Marx-Städter *Clara Mosch-Galerie* 1977 in Leussow veranstaltet hatte.[460] Im Juli 1981 eröffnete Erhard Monden seine Ausstellung „Zeit-Raum-Bild-Realisationen” in der *Arkade* mit einer Stand- und Lauf-Performance,[461] und im September des gleichen Jahres fand ein weiteres Pleinair statt, welches „das Faß zum Überlaufen brachte” und letztendlich zur „vorübergehenden” Schließung der Berliner Kunsthandelsgalerie führte: Denn das von den beiden Galerien *Arkade* und *Oben*[462] organisierte Pleinair in Gallenthin im Kreis Wismar war eine „hochpotente Veranstaltung”, an der mit Klaus Staeck erstmals auch ein Künstler aus Westdeutschland teilnahm, und welche „politische Verabredungen zur Folge” haben musste und hatte.

Nach einer letzten Klaus Magnus-Ausstellung wurde die *Galerie Arkade*, eines „der wichtigsten offiziell geduldeten Foren experimenteller Kunst in der DDR”, am 31.12.1981 „wegen Inventur” geschlossen.[463]

Klaus Werner wurde aus der SED ausgeschlossen, musste seine Arbeit in der Galerie aufgeben und ging als freischaffender Kunsthistoriker nach Leipzig. Die Kunsthandelsgalerie wurde nach einer längeren Schließzeit als *Galerie a* wiedereröffnet.

5.4 Dresden in den 1970er Jahren

5.4.1 Lücke frequentor - Ausstellungen einer freien Künstlergruppe

Obwohl Gruppenbildung außerhalb und innerhalb des VBK streng untersagt war, begannen die 1970er Jahre in Dresden mit der Gründung der freien Künstlergruppe

---

[459] Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 734.
[460] Vgl. Kap. 7.3.1. dieser Arbeit.
[461] Gillen 2002, S. 52.
[462] Vgl. Kap. 5.3.2. dieser Arbeit.

„Lücke”, deren Name eine selbstbewusste und ironische Anspielung auf die Dresdner Expressionisten-Vereinigung „Brücke” darstellte.

Der 32jährige „selbsternannte Künstler” A.R. Penck[464] mietete zu Beginn des Jahres 1971 in Dresden das Filmstudio des Zeitungs- und Zeitschriftenverlages „Zeit im Bild”, um in einem größeren und repräsentativeren Raum als dem gemeinsamen Atelier in der Hechtstraße, mit seinen jüngeren Maler-Freunden Harald Gallasch, Steffen Kuhnert (Terk) und Wolfgang Opitz Gemeinschaftsbilder zu malen, einen Super-8-Film darüber zu drehen und die „Lücke” zu gründen: „Die Gründung von Lücke, im offiziellen Sinne, also, daß wir uns dann wirklich mit diesem Gruppenstatus auch selbst dargestellt haben, das war in diesem Regieraum. Ralf hatte erstmalig eine Flasche Sekt mitgebracht ... wir haben angestoßen.”[465]

Penck hatte also ein Propagandazentrum der SED ausgewählt, um eine in mehrfacher Hinsicht illegale, damals strafbare Aktion durchzuführen: Penck, Gallasch, Kuhnert und Opitz gründeten nicht nur völlig unerlaubt eine freie Künstlergruppe, sondern waren als Maler zudem Autodidakten, denen eine Mitgliedschaft im VBK-DDR nicht gewährt worden war und die damit über keine Erlaubnis für die freischaffende künstlerische Tätigkeit verfügten.[466] Werner Schmidt, damals Direktor des Dresdner Kupferstich-Kabinetts, bezeichnete diese Geschichte noch 1992 als „ein Wunder”.[467]

Ihren gemeinsamen Arbeitsraum hatte sich die „Lücke” in der ersten Etage eines baufälligen Seitenflügels des Hauses Hechtstraße 25 in der Dresdner Neustadt eingerichtet. Hier trafen sich die vier Maler in der Regel montags „um neun Uhr früh, um den Tag über gemeinsam zu verbringen mit Atelier- und Ausstellungsbesuchen [...]

---

463 Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 740.

464 A.R. Penck, 1939 in Dresden als Ralf Winkler geboren, hatte Anfang der 1950er Jahre am Mal- und Zeichenzirkel von Jürgen Böttcher teilgenommen und sich, nachdem er sich ab 1956 viermal vergeblich um die Aufnahme an der Dresdner oder Berliner Kunstakademie beworben hatte, „in der Folge selbst zum Künstler ernannt.” (A.R. Penck; Katalog, Neue Nationalgalerie, Berlin/West 1988.)

465 Wolfgang Opitz; IN: Gallwitz/Koepplin/Schmidt 1992, S. 23.

466 Dem Autodidakten Penck wurde 1969 die Aufnahme in den VBK, deren Kandidat er seit 1966 war, verwehrt. Opitz arbeitete seit 1968 als Kunsterzieher und wurde erst 1988 als Kandidat in den VBK-DDR aufgenommen. Die beiden jüngeren Künstler, der 22jährige Gallasch und der 21jährige Kuhnert hatten sich erst gar nicht um einen Studienplatz oder eine VBK-Kandidatur bemüht.

467 Anlässlich der Ausstellung Lücke-TPT schrieb Werner Schmidt im Katalog: „Für den Zeitzeugen der Jahre 1970 bis 1976 in der DDR ist der Vorgang 1992 noch immer wie ein Wunder: Was absolut außerhalb der Grenzen aller Konventionen in dem verkommenen Hinterhof des mißachteten ‘Hechtviertels’ in der Dresdner Neustadt entstand, wird zwei Jahrzehnte später im Albertinum an der Brühlschen Terrasse gewürdigt.” Werner Schmidt: UNTERGRundLÜCKE, IN: Gallwitz/Koepplin/Schmidt 1992, S.15.

oder mit der kraft- und zeitaufwendigen Beschaffung von Material für Kunstproduktionen. Die eigentliche Arbeit im Atelier in der Hechtstraße, das gemeinschaftliche Malen an großformatigen Bildern, begann dann zwischen 17 und 18 Uhr."[468] In dieser kollektiven Kunstausübung schufen Penck, Gallasch, Opitz und Kuhnert bis 1976 zirka 60 Gemeinschaftsbilder und drehten einige künstlerische Super-8-Filme.[469]

Doch in der Hechtstraße 25 arbeiteten die vier Künstler nicht nur, sondern hier organisierten sie auch Ausstellungen in der sogenannten Galerie *Lücke frequentor*: Ab 21. März 1971 wurde auf der „Ersten Integration junger Zeitgenossen" Malerei, Graphik und Plastik von den Dresdner Kollegen Eberhard Busch, Manfred Böttcher, Winfried Dierske, Peter Graf, Gunter Herrmann, Peter Herrmann, Gerd Jaeger, Siegfried Klotz, Peter Makolies u.a. sowie von den Lücke-Mitgliedern Kuhnert, Opitz, Penck und Gallasch gezeigt. Mit großer Wahrscheinlichkeit darf angenommen werden, dass die Staatssicherheit schon diese erste Ausstellung observierte, und manche der etwa 30 „Besucher waren sich dessen wohl bewußt und empfanden ein wenig die Genugtuung, den Künstlern Sympathie bekundet zu haben." In weiteren unangemeldeten, also illegalen Expositionen, die durch den Versand von handgedruckten Einladungen „einen formellen, gleichsam öffentlichen Status" erhielten, stellten Graf, P. Herrmann, Gallasch und Kuhnert 1971 noch einmal einzeln aus.[470]

Im Mai 1973, als Penck gerade vom Militärdienst zurückgekehrt war,[471] mietete er wieder einen Raum im Gebäude des Verlages „Zeit im Bild" und holte zu einem neuen „Partisanenstreich" aus: Im großzügigen Aufnahmesaal des Verlagsgebäudes bauten die „Lücke"-Maler eine Ausstellung mit Kollektivbildern auf. Der Direktor des Kupferstich-Kabinetts Werner Schmidt wurde telefonisch von Opitz eingeladen und nahm zur Eröffnung drei Kollegen und den Künstler Hermann Glöckner mit. Schmidt erinnert sich, dass diese Begegnung des 83jährigen Glöckner mit der jungen Künstlergruppe „Lücke" ein Ereignis war, „dessen kunsthistorische Dimension wohl beide Seiten bemerkten!"[472]

---

[468] Montag deshalb, weil es der freie Tag von Opitz war, der weiterhin als Kunsterzieher arbeitete. Vgl. Paul Kaiser: Brennende Türen, verbotene Feste; IN: Geschichtsverein 2005, S. 58.
[469] Vgl. Gallwitz/Koepplin/Schmidt 1992.
Zu den Super-8-Filmen Vgl. Angelika Weißbach: FilmKunst; IN: Blume/März 2003, S. 288.
[470] Werner Schmidt: UNTERGRundLÜCKE, IN: Gallwitz/Koepplin/Schmidt 1992, S.16.
[471] Penck war im November 1972 zur Armee eingezogen worden.
[472] Werner Schmidt: UNTERGRundLÜCKE, IN: Gallwitz/Koepplin/Schmidt 1992, S.17.

Nach Penck wurden auch die anderen drei Mitglieder der „Lücke” bis 1975 zeitversetzt zum Dienst bei der NVA verpflichtet. Mit diesem „probaten Mittel, das unterhalb des Einsatzes strafrechtlicher Mittel lag”, wurde eine kontinuierliche Gruppenarbeit erst einmal verhindert.[473] Als die beiden jüngeren Mitglieder von der Armee wiederkamen, löste sich die „Lücke” schließlich auf, da für Gallasch und Kuhnert das eigene künstlerische Werk immer mehr an Bedeutung gewann. 1976 malten sie ein letztes Gemeinschaftsbild, eine große Materialcollage mit dem Titel „Lücke-Ende”.

Die Existenz der „Lücke” hat vor allem dazu geführt, „daß im Laufe der Jahre andere gesehen haben, daß das geht, und sich auch frei gemacht haben - ganz gleich in welche Richtung - um zusammen etwas zu tun oder einzeln. Nur dieses Beispiel hat genügt, zu zeigen, daß es überhaupt keinen Anlaß gibt, sich in jedem Fall schon von vornherein zu beugen. Ich glaube, das war damals vielleicht sogar das Wichtigste daran.”[474]

5.4.2 Galerie Nord - Erste Dresdner Stadtbezirks-Galerie

Nach den Experimenten der „Lücke”, die zwar streng observiert, aber zunächst in der Stadt geduldet worden waren, beschloss der Rat der Stadt Dresden „in jedem Stadtbezirk ein Ausstellungsunternehmen zu schaffen”.[475] 1974 wurde die erste Stadtbezirksgalerie, die *Galerie Nord*, eröffnet, 1979 folgten die Galerien *Mitte* und *West*.[476] Aber auch Kulturbund und Staatlicher Kunsthandel zogen nach und eröffneten 1977 die *Galerie Comenius* und 1978 die *Neue Dresdner Galerie*. Damit existierten Ende der 1970er Jahre in Dresden insgesamt sieben städtische bzw. staatliche Ausstellungsräume, die bereits existierenden Galerie *Kunst der Zeit* und das Leonhardi-Museum eingeschlossen. Hinzu kam die private *Galerie Kühl*, die 1974 unter Führung von Johannes Kühl ihr 50jähriges Jubiläum feiern konnte.[477]

Die *Galerie Nord* wurde im September 1974 „anläßlich des 25. Jahrestages der DDR als kulturelle Einrichtung des Stadtbezirkes Nord der Öffentlichkeit übergeben. Sie

---

[473] Paul Kaiser verweist außerdem darauf, dass „die Staatssicherheit in Wolfgang Opitz einen inoffiziellen Mitarbeiter gewinnen” konnte. (Paul Kaiser: Brennende Türen, verbotene Feste; IN: Geschichtsverein 2005, S. 60.)
[474] Steffen Kuhnert (Terk); IN: Gallwitz/Koepplin/Schmidt 1992, S. 30.
[475] Dr. Fritz Löffler; IN: Aus Dresdner Ateliers; Katalog, Dresden 1983.
[476] Die Namen entsprachen der jeweiligen Lage/Himmelsrichtung der verwaltungstechnisch getrennten Stadtbezirke.
[477] Vgl. Fritz Löffler: Rückblick auf eine 50jährige Tradition. Zum Jubiläum der Kunstausstellung Kühl; Union, 15.12.1974.

war damit die erste kommunale ‘Kleine Galerie’ der Stadt Dresden.” Mit diesen Worten beschrieb Ralf Ogorsolka, Stadtbezirksrat für Kultur, zehn Jahre später die Gründung der *Galerie Nord* und stellte die Galeriegründung somit als einen Verdienst des Rates des Stadtbezirkes Nord dar, welcher auf diese Weise eine „Forderung der SED nach mehr Ausstellungsmöglichkeiten” erfüllt hatte.[478] Tatsächlich war es eine Gruppe junger Künstler, die den Ladenraum einer ehemaligen Eisdiele in einem sanierungsbedürftigen Altbau auf der Leipziger Straße Nr. 54 entdeckt, neu gestaltet und im Sommer 1974 während des Pieschener Hafenfestes eröffnet hatte.[479] Zu dieser Gruppe junger Künstler gehörten neben Joachim Böttcher, Stefan Plenkers und Rainer Zille - das Trio hatte ein Jahr zuvor auch die „Wieder-Eröffnungs-Ausstellung im Leonhardi-Museum initiiert -, Veit Hofmann, Christian Kirsten, Marlies Lilge und Eckhardt Schwandt. Die Künstler waren größtenteils Absolventen des Jahrgangs 1972 der HfBK Dresden, die im Stadtbezirk Nord wohnten und nach einer Möglichkeit gesucht hatten, mit ihren Werken an die Öffentlichkeit zu treten.

Die erste Ausstellung zeigte Malerei, Graphik und Zeichnungen von Lilge, und in den nächsten Monaten konnten Hofmann, Schwandt, Böttcher und Plenkers ihre Arbeiten in Einzel-Expositionen vorstellen. Nach einer gemeinsamen Ausstellung zogen sich die Gründungsmitglieder aus der Organisation zurück. Die Galerie wurde verwaltungstechnisch dem Stadtbezirk Nord zugeordnet, und es stand auch eine Mitarbeiterin, Heidrun Gauck, „zur Verfügung, jedoch keineswegs hauptberuflich”.[480] Bis 1976 wurden weiterhin junge Dresdner Künstler vorgestellt, und auch die „schon bald klassisch gewordenen Meister Wilhelm und Max Lachnit kamen zu Wort.”[481]

Als sich Anfang 1977 die Möglichkeit bot, die beiden vorhandenen Räume um drei weitere zu ergänzen, wurde die Galerie geschlossen, umgebaut und erweitert.[482] Mit

---

[478] Ralf Ogorsolka, Stadtbezirksrat für Kultur: Geleitwort; IN: Galerie Dresden 1984 (3), o.S.

[479] M. Reuter: Landschaften und Stilleben. Junge Künstler stellen sich in der Galerie Nord vor; ST, 20.2.1975: „Junge Maler und Graphiker [...] haben in einem ausgebauten Laden auf der Leipziger Straße 54 die Galerie Nord geschaffen. Die im Sommer des vorigen Jahres zum Pieschener Hafenfest eröffnete ständige Verkaufsausstellung ...” Vom Stadtbezirk Nord ist in diesem Artikel keine Rede.

[480] Lothar Lang: Galerie Nord in Dresden; Die Weltbühne, 21.4.1975.

[481] Fritz Löffler: 10 Jahre Galerie Nord; IN: Galerie Dresden 1984 (3), o.S.

[482] ”Die dazu erforderlichen umfangreichen finanziellen Mittel sowie die Handwerkerkapazitäten wurden durch den Rat des Stadtbezirkes Dresden Nord außerhalb der offiziellen Plankennziffern zur Verfügung gestellt.” Vgl. Galerie Dresden 1984 (3).

der feierlichen Wiedereröffnung im Oktober 1977 konnten einige Neuerungen eingeführt werden: Die Galerie erhielt zur besseren Öffentlichkeitsarbeit ein Signet, zu jeder Ausstellung wurde ein Faltblatt von durchschnittlich zehn Seiten herausgegeben sowie oft auch ein Plakat gedruckt, und die Galerie bekam eine Vollzeit-Leiterin: Sigrid Walther.

Die Wieder-Eröffnungs-Schau vereinte 14 Maler der alten Generation und fand „den verdienten starken Zuspruch. Von daher wurde der Grundsatz abgeleitet, zumindest eine von sieben bis acht jährlichen Ausstellungen einem der älteren Künstler zu widmen, die mit ihrem Werk wichtige weltanschauliche und künstlerische Positionen in die Kunst unserer Stadt und unseres Landes einbrachten."[483] Dazu gehörten bis 1984 z.B. Curt Querner, Anna-Elisabeth Angermann, Albert Wigand, Joachim Heuer, Hans Grundig, Gussy Hippold-Ahnert und Max Schwimmer.

Neben den älteren Künstlern stellte Walther vor allem Dresdner Maler und Graphiker der mittleren und jüngeren Generation in Einzelpräsentationen vor: u.a. Ulrich Eisenfeld, Jürgen Seidel, Andreas Dress, Gerda Lepke, Ursula Bankroth, Ernst Lewinger, Claus Weidensdorfer, Werner Wittig. Schließlich bekamen einmal pro Jahr Dresdner Hochschul-Absolventen in einer Gruppen-Ausstellung und ein auswärtiger Künstler, der durch Herkunft oder Ausbildung mit der Stadt verbunden war, die Möglichkeit, in der *Galerie Nord* auszustellen.

Besonderen Wert legte Walther auf das „Rahmenprogramm". Regelmäßig fanden Gespräche mit den Künstlern, Schriftsteller-Lesungen, Galerie-Musiken, Film- und Puppenspielaufführungen statt. „Ziel der Lesungen und Konzerte war es, ein besonders an Literatur und Musik interessiertes Publikum zu erreichen und so über das Prinzip synästhetischer Wirksamkeit der einzelnen Medien für bildende Kunst neue Freunde zu gewinnen."[484] Das gelang, wie die ständig wachsenden Besucherzahlen bewiesen.

1984, anlässlich des 10jährigen Bestehens der Galerie, lobte Fritz Löffler Sigrid Walther nicht nur für die Auswahl der Künstler, sondern auch für die „geschickte und eindrucksvolle Präsentation der ausgestellten Werke". Er schloss seine Würdigung mit

---

[483] Sigrid Walther: Zur Galeriegeschichte; IN: Galerie Dresden 1984 (3), o.S.
[484] Sigrid Walther: Zur Galeriegeschichte; IN: Galerie Dresden 1984 (3), o.S.

dem Satz: Sigrid Walther „gehört ein wesentlicher Teil des Ansehens, das sich die *Galerie Nord* über Dresden hinaus erworben hat."[485]

5.4.3 Galerie Comenius - Kulturbund-Galerie mit tschechischem Namen

Der Kunsthistoriker Diether Schmidt, der seit 1964 aktives Mitglied der Arbeitsgruppe des Leonhardi-Museums war, konnte im Juli 1977 auf der Bautzner Straße die *Galerie Comenius* eröffnen: „Aus Verehrung für den großen tschechischen Pädagogen Jan-Amos Komensky-Comenius entstand ihr Name. Zugleich sollte damit programmatisch an Oskar Kokoschkas Wirken als Präsident des Freien Deutschen Kulturbundes in Großbritannien erinnert werden. Kokoschka schrieb im Prager Exil sein Drama 'Comenius'" und war von 1919 bis 1923 Professor für Malerei an der Dresdner Kunstakademie gewesen.[486]

Die Galerie gehörte zum Kulturbund der DDR. Der Kulturbund war seit 1958 ein staatliches Instrument der DDR-Kulturpolitik und unterstützte „Kulturschaffende" nicht nur auf dem Gebiet der bildenden Kunst, sondern u.a. auch in den Sparten Musik, Theater, Literatur, Naturwissenschaften, Umweltschutz, Philatelie, ... bei der Entwicklung eines „fortschrittlichen Geisteslebens."[487] Die „Kleinen Galerien" hatten im Kulturbund eine große Bedeutung, im Bezirk Dresden existierten 1979 insgesamt 26. Für eine Kulturbundgalerie gab es verbindliche Kriterien, zu denen unter anderen eine ehrenamtliche Galerieleitung, mindestens fünf Ausstellungen pro Jahr sowie feste Öffnungszeiten zählten.[488]

Schmidt übernahm die Leitung der Galerie also auf ehrenamtlicher Basis und brachte auch die Ausstellungen, sechs bis sieben pro Jahr, direkt mit Comenius in Verbindung, indem er sie übergreifend nach einem seiner Hauptwerke bezeichnete: Orbis pictus - gemalte Welt.[489] Das Konzept der *Galerie Comenius* umfasste kunstge-

---

[485] Fritz Löffler: 10 Jahre Galerie Nord; IN: Galerie Dresden 1984 (3), o.S.
[486] SZ, 20.7.1977; zit. nach Galerie Dresden 1982, o.S.
[487] Zur Arbeit des Kulturbundes in Dresden Vgl. Markus Krebs: Der Kulturbund und seine Arbeit in Dresden; IN: Geschichtsverein 2005, S. 38ff.
[488]Vgl. auch Kulturbund der DDR; IN: Herbst/Ranke/Winkler 1994, S. 539ff.
Seit 1973 gab es einen regelmäßigen Erfahrungsaustausch zwischen den Kleinen Galerien in der DDR; 1977 schlossen VBK und Kulturbund eine Vereinbarung, erstellten sozusagen einen Kriterien-Katalog. Vgl. Markus Krebs: Der Kulturbund und seine Arbeit in Dresden; IN: Geschichtsverein 2005, S. 38ff.
[489] Interessantes Detail: Auf der VII. Kunstausstellung der DDR war von Rudolf Nehmer ein großes Stilleben mit dem Titel „Orbis pictus" (1971, Öl, 75x145cm) ausgestellt. Auf dieses Bild geht auch ein Artikel in der BK 2/1973 ein.

schichtliches Erbe wie „wenig bekannte proletarische Künstler, besonders der ehemaligen ASSO” sowie Lehrer und Schüler des Bauhauses und „realistisch-engagiertes Gegenwartsschaffen” hauptsächlich von jüngeren Künstlern, die sich auf sehr unterschiedliche Weise mit der heutigen Zeit auseinandersetzen. Die Maler, Graphiker und Bildhauer kamen zwar hauptsächlich, aber nicht nur aus Dresden, denn Schmidts Ziel war „Regionales und Überregionales in einem lebendigem Wechsel”.[490]

Die erste Ausstellung (9.7.- 19.8.1979) zeigte Zeichnungen und Pastelle von Marlies Lilge - die Dresdner Künstlerin hatte drei Jahre zuvor bereits die *Galerie Nord* eingeweiht. Auch ihre ehemaligen Kommilitonen Veit Hofmann, Stefan Plenkers und Joachim Böttcher stellte Schmidt bis 1979 in der *Galerie Comenius* aus. Orbis pictus Nr. 3 vereinte unter dem Thema „Brüderlichkeit” neun „ASSO-Künstler im Kriege”, Orbis pictus Nr. 4 war „Oskar Kokoschka und seinen Dresdner Schülern” gewidmet, und 1979 fand eine Ausstellung zum Bauhaus statt, die 60 Blätter des Kölner Bildhauers und Graphikers Gerhard Marcks zeigte.[491] Mit Klaus Staeck konnte 1981 ein weiterer Künstler aus der BRD in Dresden vorgestellt werden.[492] Neben den politisch provozierenden, satirischen Plakaten des Autodidakten Klaus Staeck waren in der *Galerie Comenius*, die seit Beginn des Jahres 1981 in einem ehemaligen Fischgeschäft auf der Bautzner Straße 22 ein neues, größeres und besser ausgestattetes Quartier gefunden hatte, auch Montagen seines jüngeren Bruders Rolf Staeck, der in Bitterfeld lebte, ausgestellt.[493]

Bis 1983 konnte Schmidt in der *Galerie Comenius* sein Programm erfolgreich weiterführen. Die insgesamt 33 Expositionen der ersten fünf Jahre sahen 28.000 Besucher; die Ausstellungen wurden nicht nur mit Faltblättern, Plakaten und Vorzugsdrucken von Originalgraphik, sondern auch mit Kunstgesprächen und musikalisch-literarischen Veranstaltungen begleitet.

---

[490] Gespräch mit Diether Schmidt am 10. März 2005 in Berlin.
[491] Gerhard Marcks, geb. 1889 in Berlin, war von 1919-25 Leiter der Töpferwerkstatt des Weimarer Bauhauses und lebte seit 1950 freischaffend in Köln. In der DDR waren seine Arbeiten z.B. 1965 in Halle und 1974 in Rostock ausgestellt.
[492] Klaus Staeck, geb. 1938 in Pulsnitz, lebte zunächst in Bitterfeld und seit 1956 in Heidelberg. 1976 fand in der Berliner Galerie Arkade seine erste Ausstellung in der DDR statt.
[493] Rolf Staeck, geb. 1944, lebte bis zu seiner Ausreise 1984 als Ingenieur und Graphiker in Bitterfeld.

Nach mehreren Berufs- und Redeverboten wurde Schmidt am 9.1.1984 verhaftet und sechs Wochen später nach Westberlin abgeschoben. Die gezielte Verhaftung war das Ergebnis einer seit mehreren Jahren anhaltenden kritischen Beobachtung durch das MfS: „In einer 1975 angelegten Operativakte ermittelte das MfS wegen des Verdachtes der 'staatsfeindlichen Hetze' gegen ihn. Um „Beweise" dafür in die Hand zu bekommen, initiierte die Dresdner MfS-Bezirksverwaltung gemeinsam mit der Kreisdienststelle in Görlitz einen Vortrag Schmidts vor Kulturschaffenden. Das Thema wurde so gewählt, daß kritische Äußerungen von ihm zu erwarten waren."[494] Tatsächlich handelte es sich nicht um einen Vortrag, sondern um eine „sehr kritische Eröffnung der Hans-Kinder-Ausstellung in Görlitz".[495]

Nach der Abschiebung Schmidts führte seine Frau Ulrike Schmidt die *Galerie Comenius* nach altem Konzept bis zu ihrer eigenen Ausreise weiter.

5.4.4 Bezirksausstellungen - Lebendig, anregend, abwechslungsreich?

Genau wie die 7. Bezirksausstellung Dresden sollte auch die 8. Kunstausstellung des Bezirkes, die drei Jahre später, vom 30.4.- 2.7.1972, stattfand, Zeugnis von der wachsenden Qualität der „sozialistischen Gemeinschaftsarbeit" zwischen Künstler und Arbeiter ablegen.[496] Die Abteilungen Malerei, Graphik, Plastik, Gebrauchsgraphik, Formgestaltung und Kunsthandwerk sowie bildnerisches Volksschaffen wurden zentral im Schloss Pillnitz präsentiert. In den einleitenden Katalogworten von Prof. Paul Michaelis, dem Vorsitzenden des Bezirksverbandes Dresden des VBK-DDR, wird deutlich, dass die von Erich Honecker auf dem VIII. Parteitag der SED im Juni 1971 genehmigte „Breite und Vielfalt" in Dresden primär im Zusammenhang mit der Arbeiterklasse und deren künstlerischer Entwicklung verstanden werden wollte, denn Michaelis hebt lediglich das „geistige, ideologische und moralische Wachstum" der Werktätigen als „eine der auffallendsten und beglückendsten Erscheinungen" seit dem VIII. Parteitag der SED hervor und verweist auf die „Breite und Vielfalt" im Volkskunstschaffen. Die Künstler werden weiterhin darauf reduziert, „das Neue, Sozialistische im Leben, im Tun und Denken der Arbeiterklasse und aller Werktätigen

---

[494] Hannelore Offner: Überwachung, Kontrolle, Manipulation, IN: Offner/Schroeder 2000, S. 259.
[495] Gespräch mit Diether Schmidt am 10. März 2005 in Berlin.
[496] Dresden 1972, S. 6. Vgl. Christa Bächler: Neue Tendenzen und bewährte Traditionen. Einige Bemerkungen zur Malerei und Graphik in der 8. Bezirkskunstausstellung Dresden; BK 8/1972, S. 387.

auch zum Neuen in der Kunst" zu verarbeiten.[497] Die ganzseitigen Abbildungen im Katalog zeigen demnach auch eine Stahlwerkerbrigade, eine Erntelandschaft, Beherrscher der Technik im Wismutbergbau, Traktoristen, ... Nur wenige Stilleben (Theodor Rosenhauer, Rudolf Nehmer) und Porträts (Curt Querner, Hans Jüchser) von älteren Dresdner Künstlern sowie ein Akt von Werner Bielohlawek lockern die Abteilung Malerei etwas auf, die Beispiele der Graphik und Plastik sind etwas vielfältiger in der Auswahl. Von den Künstlern, die in den vorangegangenen Jahren auch im Leonhardi-Museum ausgestellt hatten, waren u.a. Helmut Gebhardt, Herta Günther, die Ehepaare Hasse und Kuntsche, Horst Leifer, Ernst Lewinger, Jürgen Seidel, Lothar Sell, Fred Walther, Horst Weber, Werner Wischniowski und Werner Wittig mit einzelnen Arbeiten in der Ausstellung vertreten.

Mit der 9. Kunstausstellung, die vom 28.7.- 8.9.1974 im Ausstellungszentrum am Fucikplatz stattfand, war auch der Bezirk Dresden im neuen offiziellen Kunstverständnis der DDR angekommen. Die Presse lobte die „lebendige, anregende und abwechslungsreiche Ausstellung" sowie die „reiche Vielfalt der Themen, Inhalte, Stile, Formen und Gestaltungsweisen".[498] Auch im Katalog wird einleitend ausdrücklich formuliert, dass nun „alle Genres der bildenden Kunst dazugehören, die Landschaft, das Stilleben und der Akt", denn „all das trägt zur Formung des Weltbildes, zur ästhetischen Erziehung und Bewußtseinsbildung bei."[499] Im Abbildungsteil nehmen Genreszenen und private Porträts sogar den meisten Platz ein, gefolgt von Bildnissen und Szenen aus dem Arbeitsalltag (wie zwei Arztporträts), Landschaften, Reiseerinnerungen und Aktdarstellungen.

Auffallend im Vergleich zur VIII. Kunstausstellung der DDR war der relativ hohe Anteil junger Künstler wie Hartmut Bonk, Eberhard Busch, Klaus Dennhardt, Klaus Drechsler, Ulrich Eisenfeld, Eberhard Göschel, Wolfram Hänsch, Friedemann Klos, Stefan

---

[497] Dresden 1972, S. 7f.

[498] Spektrum unseres Lebens in Farbe und Form. Gedanken und Meinungen nach einem ersten Rundgang durch die 9. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden; SZ 29.7.1974, S. 5. Vgl. Artur Dänhardt: Neue Aspekte in Dresden. Zur 9. Bezirkskunstausstellung; BK 12/1974, S. 588-593: „Das Gesamtbild der 9. Bezirksausstellung wich von dem ihrer Vorgänger ab. Es war spannungs- und problemreicher. Das wurde dort am deutlichsten, wo es am dringlichsten war, in der Malerei."

[499] Manfred Schubert, Vorsitzender des Bezirksvorstandes Dresden des VBK-DDR: Vorwort; IN: Dresden 1974, o.S.

Plenkers, Christoph Wetzel und Rainer Zille. Außerdem waren Künstler wie Hermann Glöckner und die beiden Maler Gunter und Peter Herrmann erstmals mit Arbeiten auf einer Bezirks-Ausstellung vertreten.[500] Schließlich wurde in den Hallen am Fucikplatz auf die Abteilung bildnerische Volksschaffen ganz verzichtet.[501]

Obwohl im Katalog der 9. Kunstausstellung 1974 zu lesen war, dass der Bezirksvorstand des VBK-DDR entschieden hatte, „Bezirksausstellungen künftig in zweijährigem Rhythmus durchzuführen”,[502] fand die 10. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden erst 1979, vom 16.9.- 11.11. wieder in den Hallen am Fucikplatz statt.

Diese 10. Bezirksausstellung war ein kleiner Meilenstein in der Geschichte der Expositionen auf Bezirksebene. Wie auf der vorangegangenen VIII. Kunstausstellung wurde erstmals der Versuch unternommen, ein wirkliches Panorama der so facettenreichen bildenden Kunst in der DDR bzw. in Dresden wiederzugeben. Bereits der Katalog überraschte in seiner Zusammenstellung und Ausführung: Nach einem äußerst knappen kulturpolitischem Vorwort folgen wissenschaftliche Beiträge zu den präsentierten Gebieten: Malerei, Graphik, Plastik, Architekturbezogene Kunst, Gebrauchsgraphik, Kunsthandwerk/Formgestaltung, Szenographie. Gert Söder weist in seinem Beitrag zur Malerei z.B. mit Selbstverständlichkeit darauf hin, dass „in der bewußten Bewahrung der besten Traditionen unseres Kunstschaffens und im schöpferischen Experiment” die künstlerische Qualität der Malerei liegt, und dass dem Besucher „die Arbeiterklasse als Schöpfer der sozialistischen Gesellschaft in ihrem unmittelbaren Wirken nur in wenigen Arbeiten gegenübertritt.”[503] Werner Ballarin äußert sich in seinem Graphik-Text fast bedauernd darüber, dass „Stilleben und abstrakte Kompositionen in sehr geringer Anzahl vertreten sind”.[504]

Im Abbildungsteil, der erstmals mit neun farbigen Werk-Reproduktionen von Claus Weidensdorfer, Jürgen Schieferdecker, Werner Wittig, Stefan Plenkers, Elfriede Schade, Dieter Bock, Ursula Rzodeczko, Jürgen Seidel und Erich Gerlach schon mit einer unüblichen Auswahl beginnt, finden sich nur zwei realistische Szenen aus dem

---

[500] Von Hermann Glöckner waren „3 Variationen mit 8 Elementen”, von Gunter Herrmann drei Graphiken sowie zwei Gemälde und von Peter Herrmann drei Ölbilder ausgestellt.
[501] Spektrum unseres Lebens in Farbe und Form. Gedanken und Meinungen nach einem ersten Rundgang durch die 9. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden; SZ 29.7.1974, S. 5.
[502] Dresden 1974, o.S.
[503] Gert Söder: Malerei; IN: Dresden 1979, S. 6.
[504] Werner Ballarin: Graphik; IN: Dresden 1979, S. 7.

Arbeitsleben dafür zahlreiche expressive und abstrakte, kritische und melancholische Kompositionen, Collagen und sogar ein Materialbild von Günther Hornig. Im Aussteller-Verzeichnis werden alle beteiligten Künstler mit Kurzbiographie und Foto vorgestellt.

In der 10. Bezirksausstellung Dresden wurde die Vielfalt der regionalen künstlerischen Handschriften vor allem der jungen und mittleren Generation beeindruckend zusammengestellt,[505] ohne dabei die Altmeister Hermann Glöckner, Hans Kinder und Willy Wolff zu vergessen. Erstmals war auch die Fotografie u.a. von Ulrich Lindner als künstlerische Gattung ins Ausstellungsprogramm aufgenommen worden, denn sie „behauptet sich als Fotographik, indem sie Motive hinter der Form verbirgt und zugleich die Form als Idee offenbart."[506]

[505] Um nur ein paar Namen herauszugreifen: Klaus Dennhardt, Andreas Dress, Ulrich Eisenfeld, Michael Freudenberg, Hubertus Giebe, Eberhard Göschel, Peter Graf, Wolfram Hänsch, Jürgen Haufe, Gunter Herrmann, Peter Herrmann, Veit Hofmann, Friedemann Klos, Helge Leiberg, Gerda Lepke, Frank Maasdorf, Peter Makolies, Stefan Plenkers, Thea Richter, Christine Wahl.

[506] Erhard Frommhold: Gebrauchsgraphik; IN: Dresden 1979, S. 10.

6 Leonhardi-Museum II

6.1 Die erste Ausstellung 1973

Nach dreijähriger Ruhepause wiesen Ende August 1973 zwei Zeitungsartikel in den Sächsischen Neuesten Nachrichten und der Sächsischen Zeitung im Zusammenhang mit einer „Förderungsmaßnahme für begabte junge Maler, Graphiker und Bildhauer des Elbebezirkes" beiläufig darauf hin, dass im Leonhardi-Museum wieder eine Ausstellung stattfindet: „Vier Absolventen der HfBK Dresden haben für dieses Wochenende vor allem junge Künstler und kunstinteressierte Jugendliche in eine neue Diskussionsausstellung im Dresdner Leonhardi-Museum eingeladen. [...] Das Leonhardi-Museum wurde als Jugendobjekt der Arbeitsgruppe zur Förderung junger Künstler übergeben."[507]

Bei den vier Absolventen der HfBK handelte es sich um **Joachim Böttcher**, **Stefan Plenkers**, **Rainer Zille** und **Friedemann Klos**, alle vier hatten von 1967-1972 in Dresden studiert.[508] Böttcher, Plenkers und Zille hatten ihr Grundstudium gemeinsam bei „Gerhard Kettner, der sie zu intensivem Zeichnen, zur Auseinandersetzung mit der Natur anregte, und Herbert Kunze, der ihr Bemühen um Formklarheit unterstützte und sie in ihrer Haltung bestärkte", absolviert, bevor sich Zille für die Wandmalerklasse von Franz Tippel, Plenkers für das Graphikstudium bei Günter Horlbeck[509] und Böttcher für die Malerei-Klasse bei Jutta Damme entschied. Klos hatte zwar zur gleichen Zeit studiert, aber seine Fachrichtung war die Plastik, sein Professor Gerd Jäger.

Böttcher, Plenkers und Zille waren nicht nur Kommilitonen, sondern auch Freunde, die eine gemeinsame Kunstidee, eine vergleichbare künstlerische Sprache verband. Die Arbeiten, welche sie vom 25.8.- 6.10.1973 im Leonhardi-Museum ausstellten, vermittelten einen homogenen Gesamteindruck, denn die drei 1945/46 geborenen Künstler beschäftigten sich unmittelbar nach ihrer Studienzeit mit den gleichen The-

---

[507] Aktivitäten junger Künstler; SNN, 25.8.1973. Vgl. auch Wortmeldung junger Dresdner Künstler; SZ, 24.8.1974.

[508] Böttcher ist 1946 in Dresden geboren, Klos 1942 in Ostritz, Plenkers 1945 in Bamberg und Zille 1945 in Merseburg.

[509] Plenkers: „Ich habe deshalb Graphik studiert, weil mir die Malereiprofessoren gar nicht lagen und weil dieses Fach durch die guten Werkstätten der Schule eine solide handwerkliche Ausbildung verhieß." (Stefan Plenkers; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1996, o.S.)

men und verwendeten eine ähnliche Farbpalette: Kneipen-Interieurs, Zirkus- und Theaterszenen, altstädtische Straßenzüge, Landschaften sowie Stilleben alltäglicher Dinge wurden in fein-nuancierten schwarz-grau-braun-ocker-Tönen auf Leinwand oder Papier mit poetischer Melancholie festgehalten. Ausgangspunkt ihres Schaffens war die sinnliche Erfahrung: „Ich gehe vom Erlebnis aus", wie es Plenkers formulierte, „das kann eine Landschaft sein, ein Mensch, ein Straßenstück, auch ein Theaterstück, ein Stilleben auf dem Tisch. [...] Wenn dann das Bild, mitunter ein Aquarell oder eine Graphik, entsteht, muß das Erlebnis möglichst noch frisch sein."[510]

Prägend und stimulierend war für alle drei die Begegnung und Auseinandersetzung mit der Kunst von Böttchers Bruder Manfred. Manfred Böttcher war neben Harald Metzkes „ein Haupt der seit den sechziger Jahren führenden Berliner Maler, die ihren Intimismus an Cézanne und an der bedrängenden Wirklichkeit im Prenzlauer Berg verinnerlichten."[511]

Klos zeigte Porträtbüsten aus Gips, die Marmor-Skulptur „Liebespaar" und Aktzeichnungen. Bei dem Plakat zur Ausstellung handelte es sich um einen Holzschnitt von Zille, der mit dieser originalgraphischen Arbeit an die Tradition der 1960er Jahre, zu jeder Ausstellung im Leonhardi-Museum ein Künstlerplakat zu drucken, anknüpfte. (Abb. 57)

6.2 Die Ausstellungen 1974-1975

Nachdem das Leonhardi-Museum nach der Sommer-Ausstellung 1973 wieder in einen Dornröschenschlaf gefallen war, bemühte sich das Dresdner Künstler-Ehepaar Fridrun und Wolfgang Kuhle[512] - der Bildhauer Kuhle hatte 1968 selbst hier ausgestellt - Anfang 1974 um die Wiederaufnahme des Ausstellungsbetriebes: „Es sollte wieder Bewegung in die Sache kommen und das Haus nicht einen Tag länger leerstehen, denn der Bedarf an Ausstellungsmöglichkeiten war sehr groß."[513] Da Fridrun Kuhle Anfang der 1970er Jahre Mitglied der Sektionsleitung des VBK Dresden war,

---

[510] -lyn: „Ich gehe vom Erlebnis aus". Wir sprachen mit dem Dresdner Maler und Graphiker Stefan Plenkers; Union, 31.7.1975.
[511] Dr. Diether Schmidt: Joachim Böttcher; Faltblatt, Galerie Comenius, Dresden 1979, o.S.
[512] Fridrun Kuhle, Jg. 1940, hatte 1961-66 an der HfBK Malerei studiert und arbeitete seit 1966 freischaffend in Dresden. Wolfgang Kuhle, geb. 1935, hatte sein Studium der Plastik 1959-64 an der HfBK absolviert, konnte 1967 sein Atelier im Künstlerhaus Loschwitz einrichten und 1970 einen Lehrauftrag an der HfBK beginnen.
[513] Gespräch mit Fridrun Kuhle am 9. August 2005.

erhielt sie relativ unkompliziert die Genehmigung, im großen Saal des Leonhardi-Museums wieder Ausstellungen organisieren zu können. Zur Arbeitsgruppe gehörten erneut Claus Weidensdorfer und Diether Schmidt, neu hinzu kam die Graphikerin Christine Wahl. Ein Vertrag mit dem VBK wurde nicht abgeschlossen, sondern vereinbart, jede Exposition vom Verband einzeln genehmigen und abnehmen zu lassen. Nun musste noch „saubergemacht und vor allem mußten die vielen Spinnweben beseitigt werden,"[514] bevor am 18. Mai 1974 eine Hartmut Bonk-Ausstellung eröffnet werden konnte. Bonk war nicht nur ein Studienkollege von Wolfgang Kuhle, sondern beide hatten auch ihre Ateliers im benachbarten Künstlerhaus in Loschwitz.

Der 1939 geborene **Hartmut Bonk** hatte an der HfBK in Dresden zunächst Wandmalerei studiert und nach seiner „ersten größeren Krise" zur Plastik gewechselt: „Die Dinge begannen mir alle unter den Händen wegzuschwimmen. Ich empfand das Bedürfnis nach einem Material, welches konkret abtastbar ist, und ich machte meine ersten Plastiken, weil ich das Gefühl hatte, im Material eine meßbare und greifbare Situation zu schaffen." Besondere künstlerische Einwirkungen und Erlebnisse fand Bonk auf der Hochschule, die er 1966 mit dem Diplom verließ, jedoch nicht, denn er „stand in einem Widerspruch zwischen dem Lehrstoff und den in der Bibliothek zu sehenden Abbildungen der modernen Kunst unseres Jahrhunderts."[515] Nach der Hochschule experimentierte Bonk mit kubistischen, ornamentalen und abstrakten Elementen und fand durch die Abstraktion schließlich seinen Weg, einen neuen Anfang für die figurale Darstellung.

Im Leonhardi-Museum waren vom 18.5.- 23.6.1974 Skulpturen aus Kalkstein und Marmor ausgestellt, weibliche Torsi, nackte Frauenkörper in stelenhafter Form in „skrupulöser Arbeitsweise" aus einem Block gehauen, meist aufrecht stehend, entweder als Rumpf oder mit geraden geschlossenen Beinen und eng am Körper anliegenden bzw. über dem Kopf angewinkelten Armen. Einige Köpfe sowie kleinere Paar-Skulpturen gehörten ebenso dazu wie mehrere Zeichnungen und Aquarelle, denn sein malerisch-zeichnerisches Werk befand sich nun „mit seinem plastischen Schaffen im Gleichgewicht".[516] (Abb. 6)

---

[514] Gespräch mit Fridrun Kuhle am 9. August 2005.
[515] Schumann 1976, S. 8.
[516] Gunter Ziller: Engelsturz und Apokalypse der Mythologie. Galerie am Blauen Wunder zeigt „Pferd und Landschaft" Malerei, Graphik und Skulptur von Hartmut Bonk; DNN, Dezember 2004.

Für Bonk, der nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Hoyerswerda und Bautzen seit 1971 wieder in Dresden lebte und Atelier sowie Wohnung im Künstlerhaus einrichten konnte, war es die erste Einzelausstellung in der Elbe-Stadt.

Arbeiten der 39jährigen Graphikerin **Christine Wahl**, die seit 1958 freischaffend in Dresden arbeitete, waren vom 30.6.- 4.8.1974 bereits zum vierten Mal im großen Saal des Leonhardi-Museums ausgestellt. Nachdem sie 1965, 1968 und 1969 an Gruppenausstellungen beteiligt war, konnte sie sich nun in einer Einzelexposition vorstellen.[517]

Die ausgewählten Zeichnungen, Kaltnadelradierungen, Lithographien und Holzschnitte stammten aus den letzten acht Jahren und waren je nach Technik in ihrer Formensprache unterschiedlich. Dieses Variieren war positiv bestimmt „als Suchen und Experimentieren, als Bemühen um eine dem jeweiligen Thema und Motiv angemessene Ausdrucksform."[518]

Thematisch konzentrierte sich Wahl auf das unmittelbare Erlebnis mit einem Menschen, mit der Natur. Die Atelierinterieurs, Porträts und Landschaften waren in sich geschlossen, zurückhaltend, lyrisch und melancholisch in der Stimmung. Ihre Bildwelt war „beherrscht vom großen Lebensgesetz des Stirb und Werde", sie schuf „sich und dem Betrachter ihrer Arbeiten den Trost aus dem Wirklichen."[519]

Faltblatt und Plakat zur Ausstellung gestaltete Wahl selbst. Mit linearen Bündelungen bzw. mit dichtem, splittrigem Strichgefüge, das sich manchmal zu Knäueln verbindet, formte sie ein liegendes Aktmodell im Atelier, ein Interieur mit Fensterausblick in den Garten und eine nachdenkliche, im Sessel sitzende Frau. (Abb. 58)

Klaus Drechsler, 1940 geboren, war als Landarbeitersohn aufgewachsen und hatte nach dem Krieg „intensiv Landschaft und Menschen der Oberlausitz" erlebt.[520] Zwar

---

[517] Seit 1958 war Christine Wahl an den Bezirks- und zentralen Kunstausstellungen beteiligt, 1969 fand ihre erste Einzelausstellung in der *Kunst der Zeit* in Dresden statt.
[518] W.W.: Studio-Ausstellung. Christine Wahl: Zeichnungen und Druckgraphik im Leonhardi-Museum; SZ, 1.8.1974.
[519] Diether Schmidt; IN: Christine Wahl; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995, o.S.
[520] Diether Schmidt; IN: Klaus Drechsler; Faltblatt, Leonhardi-Museum, Dresden 1991, o.S.

war er nach dem Studium der Malerei und anschließender Aspirantur an der HfBK nicht in diese Gegend zurückgekehrt, sondern lebte und arbeitete seit 1969 freischaffend in Dresden-Wachwitz, aber in seiner Kunst blieb er der Lausitz und dem einfachen Landleben eng verbunden.

Im Leonhardi-Museum zeigte Drechsler vom 11.8.- 15.9.1974 Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik, wobei es sich vor allem um Kaltnadelradierungen handelte. Neben der Lausitzer Landschaft und dem bäuerlichen Leben waren es oft Frauen, die er in Porträt- oder Aktdarstellungen wiedergibt. Auf der selbst gestalteten Faltkarte zur Ausstellung finden sich zwei Landschaften aus dieser Zeit: Ein Reiter galoppiert auf einem schweren Pferd einen Pfad entlang, auf gleicher Höhe stehen alte knorrige Bäume, der Himmel ist wolkenverhangen, und im Hintergrund öffnet sich eine weite Ebene. Die zweite Landschaft scheint menschenleer, dunkle Gewitterwolken türmen sich am Himmel, der Regen wird bald auf die leicht hügeligen Wiesen niedergehen, welche der Künstler durch sein Fenster betrachtet. Diese Gewitterlandschaft ist voll Melancholie, „ein gebrochenes Dasein in Momenten mühseliger Selbstbestimmung, ein skeptisch mitfühlendes Bild von Menschenleben und menschengeprägtem Naturgeschehen."[521] (Abb. 140)

Drechslers erste Personalausstellung hatte 1967 in Pirna stattgefunden, wo er 1966 einen Mal- und Zeichenzirkel in Pirna-Sonnenstein (VEB Strömungsmaschinen) gegründet hatte.

1972, mit 35 Jahren, hatte **Willy Günther** die Stadt Dresden, in der er seit 1956 mit einigen Unterbrechungen gelebt und von 1960-65 bei Hans-Theo Richter an der HfBK Graphik studiert hatte, verlassen. „Sein Weggehen kam einer Flucht gleich, einer Flucht vor der Schnell-Lebigkeit und der überstürzten Betriebsamkeit großstädtischer Atmosphäre, aber auch vor der unmittelbaren Nähe der Kunsthochschule und den von ihr ausgehenden Zwängen sowie der verschiedensten künstlerischen Gruppierungen und der damit verbundenen Beeinflussung und Ablenkung vom eigenen Wesen und Anliegen."[522] Günther zog gen Norden, nach Drispeth im Kreis Schwerin, wo er sich in einem alten Bauernhaus eine neue Existenz aufbaute und in der weiten

---

[521] Diether Schmidt; IN: Klaus Drechsler; Faltblatt, Leonhardi-Museum, Dresden 1991, o.S.
[522] Willy Günther. Gouachen; Faltblatt, Galerie Nord, Dresden 1982, o.S.

mecklenburgischen Landschaft neue künstlerische Inspiration fand. Die Motive, Natur und Landschaft, blieben, aber er ließ die kleinen, dichten, matten Gouachen der Dresdner Zeit hinter sich und arbeitete nun in großen Formaten, mit kraftvollen Farben und in reduzierter Form. Neben den an Nolde orientierten Landschaften entstanden auch Porträts in expressionistischer Tradition, die Günther nicht nur als ästhetische Aufgabe verstand, denn „Individualisierung erscheint ihm gleichsam als geistiges Problem".[523] Für das Plakat lithographierte Günther ein Frauen-Porträt: Gesicht und Schultern sind aus feinen Linien knapp formuliert, der nachdenkliche Blick ist auf den Betrachter gerichtet. (Abb. 59)

Nach seiner ersten Exposition 1972 in der *Kunst der Zeit* konnte Günther in der Ausstellung im Leonhardi-Museum vom 22.9.- 27.10.1974 erstmals seine neuen Arbeiten, Gouachen und Zeichnungen, in der Öffentlichkeit vorstellen.

Arbeiten von **Werner Wittig** waren bereits 1965 im Leonhardi-Museum ausgestellt und seitdem auf mehreren größeren regionalen und überregionalen Expositionen zu sehen. Genau zehn Jahre später konnte Wittig im Leonhardi-Museum während der ersten Ausstellung des Jahres vom 27.3.- 4.5.1975 Malerei und Graphik zeigen, die in den letzten Jahren entstanden war. Insgesamt waren es 50 Zeichnungen, Holzschnitte, Aquatinta-Blätter und Gemälde.

Wittig hatte in den 1950er Jahren bei Erich Fraaß, Max Schwimmer und Hans-Theo Richter an der HfBK studiert, die Anregungen der Lehrer dankbar angenommen und daraus seinen eigenen, unverwechselbaren Stil entwickelt. Seine Themen fand Wittig in der alltäglichen Umgebung, dabei wanderte sein Blick nicht sofort in die Natur, sondern verweilte zunächst auf dem Fensterbrett, wo sich einfache Dinge befinden, die dekorieren, erinnern oder nutzen: Blumenvasen, Gläser, Früchte - besonders Äpfel -, Muscheln, u.a. Die Landschaften waren menschenleer, es genügte ihm, „das darzustellen, was Menschen geschaffen haben": Häuser, ihre Giebel und Dächer, kleine Dörfer. Aber auch das Meer, die Dünen, eine Seenlandschaft hielt er fest und in Reiseerinnerungen - z.B. von einem Besuch in Leningrad - suchte er „eine Syn-

[523] Sigrid Walther IN: Willy Günther; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995, o.S.

these zu dem hier Gewachsenen und dem Neuen, Eigenartigen, [...] malt das Neue in das Vertraute hinein."[524]

Unter den vielen druckgraphischen Techniken, die Wittig beherrschte, nahm eine besondere Form des Holzschnittes, der Holzriss, einen wichtigen Platz ein, denn er ermöglichte ihm ein filigranes Arbeiten sowie die Einbeziehung der dem Holz eigenen Struktur. Die beiden kleinen Blätter „Kleiner Bootssteg" und „Brandung", die u.a. im Leonhardi-Museum ausgestellt waren, zeigen genau diese feine, sehr eng ausgeführte Lineatur.[525] Ebenso das Plakat, bei dessen Druck Wittig erstmals mehrere Farben eingesetzt hat. (Abb. 60) Die in der Ausstellung präsentierten in Öl gemalten Stilleben waren von verhaltener, warmer Farbigkeit, leise und voller Poesie.[526]

Wittig war immer der Meinung, „daß das Stille, Echte von Dauer ist, sonst hätte ich es nicht gemacht, und das man nichts Außerkünstlerisches in die Kunst hineinnehmen soll, Lobpreisungen von Helden und so etwas."[527]

Werner Wischniowski, 1927 geboren, hatte zur gleichen Zeit wie Wittig an der HfBK in Dresden studiert (1952-57) und in den 1960er Jahren auch schon im Leonhardi-Museum ausgestellt. 1975 teilte er sich vom 11.5.- 15.6.1975 den großen Ausstellungssaal mit seiner 17 Jahre jüngeren Frau **Kristine Wischniowski**, die nach einer Steinbildhauerlehre von 1965-1967 Malerei und Graphik an der HfBK studiert hatte. K. Wischniowski konzentrierte sich in ihren meist kleinformatigen Arbeiten auf intime Interieurs, auf Figurenensembles im Raum. Im Leonhardi-Museum waren drei Gemälde, mehrere Zeichnungen, Lithographien, Radierungen und Holzschnitte ausgestellt, die vor allem Atelier- und Familienszenen, „das Verhältnis der Künstlerin zu ihr nahestehenden Menschen wie zu ihr vertrauten Dingen und Elementen ihrer Lebenssphäre" widerspiegelten.[528] Das von ihr gestaltete Plakat zeigt einen liegenden Frauenakt vor einem kleinen Männerporträt. (Abb. 61)

---

[524] Werner Wittig. Druckgraphik 1954-1992; Katalog, Museum Morsbroich, Leverkusen 1993, S. 36.

[525] Vgl. Werner Wittig. Holzrisse. Verzeichnis der Holzschnitte und Holzrisse 1956-2000; hrsg. von Georg Reinhardt, Dresden 2000.

[526] Zur Ausstellung erschienen mehrere Rezensionen: G.M. (G. Muschter): Stille Kunst der Stimmung. Werner Wittig stellt im Leonhardi-Museum aus; SNN, 11.4.1975. / W. Wehrtmann: Arbeiten Werner Wittigs im Leonhardi-Museum; SZ, 21.4.1975. / K. Ehrlich: Stilleben und Landschaften; ST, 30.4.1975. / G. Muschter: Werner Wittig. Ausstellung im Leonhardi-Museum; Sonntag, Nr. 16, April 1975.

[527] Werner Wittig. Druckgraphik 1954-1992; Katalog, Museum Morsbroich, Leverkusen 1993, S. 37.

[528] Kristine Wischniowski. Holzschnitte, Aquarelle; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1993, S. 1.

Von W. Wischniowski waren - wie 1968 - erneut Akte zu sehen. Auf über 30 Gemälden malte er in kräftigen Ölfarben nackte, füllige Frauen, die ihm halb sitzend den Rücken zudrehen oder entspannt auf dem Rücken liegen. Die hellen Körper heben sich deutlich von einem dunklen, fast monochromen Hintergrund ab. Auch das „Stilleben mit Zwiebeln” und die „Kleine Landschaft” waren mit breitem Pinselstrich und dickem Farbauftrag ausgeführt.

W. Wischniowski war in Dresden auf der 8. und 9. Bezirksausstellung vertreten, K. Wischniowski 1974 auf der überregionalen 1. Ausstellung junger bildender Künstler der DDR.

Auch **Hans-Peter Hund** hatte, genau wie Wittig, vor zehn Jahren bereits im Leonhardi-Museum ausgestellt. Doch seit dieser Zeit waren seine Arbeiten auf Ausstellungen von offizieller Seite z.B. „wegen Trostlosigkeit” immer wieder hart kritisiert worden, 1970 wurde in Halle eine gemeinsame Ausstellung mit Gil Kurt Schlesinger auf Veranlassung der SED-Bezirksleitung Halle geschlossen.[529] Nach 1973 verbesserte sich die Situation für Hund, und mit seiner Ausstellung in der Leipziger *Galerie am Sachsenplatz* begann „die Förderung und Vertretung des Künstlers durch die Galeristen Gisela und Hans-Peter Schulz.”[530]

Bereits seit den frühen 1960er Jahren war Diether Schmidt dem 1940 geborenen Autodidakten aus Wurzen verbunden, und zur Exposition im Leonhardi-Museum (22.6.-27.7.1975) schrieb er nicht nur den Faltblatt-Text, sondern auch eine ausführliche Rezension: „Die Ausstellung gibt keinen Rückblick auf die Entwicklung, sondern konzentriert sich in etwa 60 Arbeiten auf das Erreichte.”[531] Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen zeigten Landschaften, Gärten, Stilleben und Porträts, Hund näherte sich der „unprominenten Alltäglichkeit” mit höchster Intensität, feierte Sinn und Würde des Gewöhnlichen. Er suchte nicht das Besondere als Bildgegenstand, sondern wollte das Einfache und Unscheinbare durch Formulierung zum Wertvollen machen.

Besonders in den farbintensiven, leuchtenden Aquarellen - Aquarellmalerei war für den Künstler „kein Studienobjekt, sondern gleichberechtigte, vollgültige Malerei ne-

---

[529] Die Ausstellung fand in der Galerie im 1. Stock der Staatlichen Galerie Moritzburg in Halle statt.
[530] Hans-Peter Hund; Katalog, Museum der bildenden Künste, Leipzig 1991, S. 15.
[531] Dr. Diether Schmidt: Zum Meister gereift. Hans-Peter Hund zeigt Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen; ST 12./13.7.1975.

ben dem Ölbild” - erreichte Hund Meisterhaftes: „Meist formt er aus dicht an dicht auf das trockene Blatt gesetzten Flecken ein strukturelles Gewebe innigster Verschränkung der Formen und reichster Abstufung der Tonwerte, Hochzucht der Sensibilität für die Nuancen von Zartheit und Kraft.” So leuchtet der schwarz-weiß-gefleckte Stamm einer „Birke in Märzlandschaft” fast wie ein Blitz auf, der vor dunklen Bäumen aus dem wolkenverhangenen Himmel bricht.[532] Das gleiche Motiv hat Hund auch als Holzschnitt ausgeführt und für die Gestaltung des Plakates verwendet. (Abb. 62)

Voller Begeisterung beschloss Schmidt seinen Artikel mit einem poetischen Vergleich: Alle ausgestellten Arbeiten Hunds „klingen in dem schönen Oberlichtsaal zusammen zum Orgelklang einer Fuge.”[533]

Bereits 1969 sollte **Wolfram Hänsch** zusammen mit Horst Leifer und Peter Makolies die Möglichkeit bekommen, im Leonhardi-Museum auszustellen. Doch die „nicht zeitgemäße” Exposition wurde damals am Vorabend der Eröffnung geschlossen.[534] Sechs Jahre später konnte der 31jährige Hänsch in den Oberlichtsaal zurückkehren und vom 3.8.- 7.9.1975 in einer Personalausstellung Malerei und Graphik vorstellen.

Hänsch, der von 1961-1966 an der HfBK Dresden bei Hans-Theo Richter studiert hatte, widmete sich in seinen Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Radierungen über Jahre hinweg immer wieder den gleichen Motiven, die er in seiner nächsten Umgebung fand. So entstanden ganze Serien von ländlichen Stuben, Fluren und Treppenaufgängen. Hänsch „braucht das Seherlebnis als Schaffensanstoß, bei den Interieurs ebenso wie bei den schlichten Landschaften und erst recht bei Akt und Porträt. Im zufällig Geschauten spürt er nach verborgener tektonischer Ordnung und dem Verhältnis der Formen zueinander in Raum und Fläche.”[535] Je nach Technik verwendete er verschiedene Schraffuren oder Farben, um die meist menschenleeren aber von Menschen gestalteten Innenräume in einzelnen Flächen rhythmisch aufzuteilen, wie es auch das Plakat verdeutlicht: Eine geöffnete Tür gibt den Blick in ein

---

[532] Birke in Märzlandschaft, Aquarell, 1975, Abb. im Faltblatt. o.S.
[533] Dr. Diether Schmidt: Zum Meister gereift. Hans-Peter Hund zeigt Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen; ST 12./13.7.1975. / Vgl. auch GM (Gabriele Muschter): Mit Worten schwer zu fassen. Zur Ausstellung von Hans-Peter Hund im Leonhardi-Museum; SNN, 17.7.1975, S. 8.
[534] Vgl. S. 76 dieser Arbeit.
[535] W.W.: Poesie des Schlichten. Im Leonhardimuseum: Studioausstellung Wolfram Hänsch. Malerei/Graphik; SZ, 20.8.1975.

fast leeres Zimmer frei, in welchem wiederum ein Tür offen steht und so weiter.[536] In den Porträts, „darunter ein überzeugendes Selbstbildnis” ging es Hänsch um die Poesie des Schlichten, um eine ehrliche, aufrichtige Sicht auf den Menschen.[537]

Hänsch war 1974 auf der 9. Dresdner Bezirkskunstausstellung vertreten.

Der Name **Eberhard Göschel** war in zahlreichen Rezensionen zur 9. Bezirksausstellung aufgetaucht, denn die präsentierten Arbeiten (z.B. „Figur am Strand”) des 1943 geborenen Malers provozierten gegensätzliche Meinungen: Zum einen wurde seine „gute Malerei” gelobt, andererseits die „vereinsamte, nahezu negative Lebensauffassung” kritisiert.[538]

Göschel hatte von 1964-1969 bei Rudolf Bergander und Herbert Kunze an der HfBK in Dresden studiert und in den frühen siebziger Jahren in seinen Gemälden eine schemenhafte und monochrome Gegenständlichkeit entwickelt. Die erste Personal-Ausstellung des Künstlers, die vom 14.9.- 18.10.1975 im Leonhardi-Museum stattfand, machte diese Entwicklung deutlich: Die Strandszenen, Landschaften und Interieurs zeichneten sich durch einen klaren Bildaufbau, unscharfe, fast verschwommen wirkende Subjekte bzw. Objekte und eine tonige, kontrastarme Farbigkeit aus.

Vom Thema „Figuren in der Landschaft” zeigte Göschel mehrere Variationen: Im Vordergrund sitzen schmale Figuren aufrecht im Sand, am Strand, in den Dünen; der

[536] Eine zweite Plakatvariante zeigt ein Stilleben mit mehreren Gefäßen. (Abb. 63)
[537] W.W.: Poesie des Schlichten. Im Leonhardimuseum: Studioausstellung Wolfram Hänsch. Malerei/Graphik; SZ, 20.8.1975.
[538] Artur Dänhardt: Neue Aspekte in Dresden. Zur 9. Bezirkskunstausstellung; BK 12/1974, S. 590.
Im Sonntag kritisierte Arthur Dänhardt in seinem Beitrag die drei Gemälde zum Thema „Menschen am Strand” von Rosenhauer, Göschel und Wetzel; IN: Sonntag 41/74.

Horizont ist weit, der Himmel klar, nur selten tauchen einzelne Wolken auf.[539]

Auch Postkarte und Plakat geben dieses Motiv wieder, wobei das Plakat in seiner Farbigkeit, vor allem durch ein helles Blau, und seine abstrakte, geometrische Formensprache eine Sonderstellung einnahm. (Abb. 64)

Die ausgestellte kleine „Elblandschaft” ist wie ein Stilleben komponiert: „Die Spiegelung der kastenartigen Gebäude im Wasser, die ganze Skala der fein abgestuften Koloristik, von kalten Blautönen im Himmel und im Wasser zu den warmen Ockertönen bei den Gebäuden und im Bereich der schmalen Landzone, gibt dem Werk eine klassische Ruhe, die aus der materiellen Festigkeit und der transparenten Lasurmalerei kommt.”[540] Den Gemälden waren im Leonhardi-Museum Entwürfe und Studien in unterschiedlichen Techniken, darunter auch Collagen, zugeordnet.[541]

6.3 Die Ausstellungen 1976-1980

Der 33jährige Künstler Eberhard Göschel, dessen Arbeiten auf der letzten Ausstellung des Jahres 1975 im Leonhardi-Museum zu sehen waren, löste im Januar 1976 Fridrun Kuhle in der Leitung der AG ab, gründete eine neue Arbeitsgruppe zu der

---

[539] Georg Kretschmann beschrieb in einem „Brief an einen Freund” in der SZ einen Galeriebummel, der ihn mit seiner Frau auch zur Ausstellung von Eberhard Göschel ins Leonhardi-Museum geführt hatte: „Eberhard Göschel stellt in der Nähe des Körnerplatzes, im Leonhardi-Museum, aus. Da Du gern diskutierst und aus Dialogen etwas zu entnehmen verstehst, werde ich versuchen, unsere Unterhaltung wiederzugeben.
Als wir uns einen ersten Überblick verschafft hatten, sagte ich: ‘Ich finde dieses Braun-in-Braun, mal heller, mal dunkler, einfach langweilig ... ‘ ‘Stopp’, fuhr mir Sabine in die Parade, ‘erstens sehe ich dort ein Bild in mehr blauen Tönen.’ ‘Aber ebenso trüb.’ ‘Du mußt es dir nur genauer ansehen’, beharrte sie. ‘Es ist nicht nur schön zusammengestellt, dieses *Stilleben mit Glühbirne*, sondern sein Blau-und-Grau ist auch wunderbar abgestuft.
Sodann kamen wir auf den Gegenstand der Bilder zu sprechen.
‘*Paar am Strand*’?, fragte ich. ‘Kaum erkennbar ... Und hier: *Figuren in der Landschaft* ... Wieso Figuren? Sind Figuren Menschen?’ Sabine: ‘Es ist erkennbar, ziemlich jedenfalls. Allerdings gebe ich dir insoweit recht, daß diese Figuren vielleicht auch als Balken angesehen werden könnten.’ Ich: ‘... oder als irgend etwas anderes. Und das ist mir zu wenig. Warum ist der Maler so unkonkret in den Bildern wie in den Bildtiteln? Warum das Schemenhafte?’
Sabine: ‘Er will deine Phantasie anregen. Empfindest du nicht, daß hier eine ganz bestimmte, durchaus mögliche Stimmung vorhanden ist?’ Ich: ‘Einverstanden-aber schau mal bitte von Bild zu Bild. Ist das nicht alles ein und dieselbe Stimmung: eine traurige, sogar trostlose?’ Sabine: ‘Na und?’ Ich: ‘Mir kommt das etwas weltfern vor. Immerhin ist der Maler erst 32 Jahre.’ Sabine: ‘Er liebt eben das Unbunte. Und außerdem-hier sind neue Bilder, die schon konkreter sind, die *Speicher an der Elbe* etwa.’ ‘Vielleicht beginnt hier ein neuer Weg’, sagte ich.”
(Georg Kretschmann: Galeriebummel. Brief an einen Freund-nicht nur für ihn; SZ, 6.10.1975.)

[540] Ulrich Bischoff: Formfindung durch Formauflösung; IN: Eberhard Göschel; Katalog, Albertinum Dresden 1994, S. 9.

[541] Vgl. M. Reuter: Über das Gefühl erschließbar. Atelierbesuch bei dem Dresdner Maler Eberhard Göschel; ST 26./27.7.1975. / mr (M. Reuter): Bilder wie Musik. Zur Ausstellung Eberhard Göschels im Leonhardi-Museum; ST, Oktober 1975.

Thea Richter, Klaus Dennhardt, Peter Herrmann sowie zum wiederholten Male Claus Weidensdorfer und der Kunstwissenschaftler Diether Schmidt gehörten und stellte in einem Artikel in den Sächsischen Neuesten Nachrichten die baulichen Pläne sowie das Programm der AG vor: Wir sind „sehr optimistisch im Hinblick auf die vorgesehenen Baumaßnahmen im Leonhardi-Museum, von denen der Einbau einer Heizung wohl die wichtigste ist," damit „schon im nächsten Winter ohne Zwangspause" ausgestellt werden kann. Für 1976 waren Personal-Expositionen im vierwöchigen Wechsel geplant: Nach Herbert Kunze sollten Peter Herrmann, Peter Graf, Eberhard Busch, Peter Kaiser, Friedemann Döhner und Agathe Böttcher im großen Saal ausstellen. Doch „nicht nur Dresdner können sich hier zeigen. Es wurden eingeladen die junge Berliner Bildhauerin Sabine Grzimek und Hans Bosch aus Berlin. Der Kreis derer, die im Leonhardi-Museum ausstellen werden, soll nicht exklusiv sein."[542]

Zwar war die AG in der Auswahl der Künstler relativ frei und unabhängig, und ihre Aktivitäten wurden auch, wie im Zeitungsartikel formuliert, „vom Künstlerverband und vom Stadtbezirk Ost, der sehr verständnisvoll dem Bemühen der Künstlerschaft gegenübersteht" unterstützt, aber trotzdem musste die AG dem VBK Dresden weiterhin den jährlichen Ausstellungsplan vorlegen und genehmigen lassen.

Die erste Ausstellung der neuen AG unter Leitung von Göschel war **Herbert Kunze** gewidmet. Kunze, 1913 geboren, hatte 1932-1937 an der Dresdner Akademie bei Ferdinand Dorsch, Max Feldbauer und Wilhelm Rudolph studiert und war 1953-1975 dann selbst Dozent an der HfBK. Gemeinsam mit Gerhard Kettner hatte Kunze 1965 die Ausbildung der angehenden Maler und Graphiker im Grundlagenstudium übernommen und wurde „wegen seiner offenen, dem internationalen Fortschritt zugewandten Lehrmethode von seinen Schülern hochgeschätzt." Für seine Studenten Eberhard Göschel, Gerda Lepke und Manfred Richard Böttcher war Kunze nicht nur ein ausgezeichneter Lehrer, sondern wurde auch zum künstlerischen Partner und persönlichen Freund. Göschel erinnert sich: „Wodurch mich Herbert Kunze sofort anzog, das waren nicht die lebensgroßen, verquälten Bleistiftakte, die wir als Studenten im Grundlagenstudium bei ihm zeichnen mußten, sondern das war seine Aus-

[542] Junge Kunst in altem Atelier. Arbeitsgruppe für Leonhardi-Museum mit Ausstellungskonzeption; SNN, 24./25.1.1976.

strahlung, seine Art, über den engstirnigen Studienbetrieb hinaus-zu-blicken, Anregungen zu geben, über Bücher und Bilder zu reden." [543]

1975 wurde Kunze krankheitsbedingt vorzeitig emeritiert. Nun konnte er sich, befreit von allen akademischen Zwängen, ganz dem eigenen künstlerischen Schaffen widmen. Nachdem Kunze seine Arbeiten zunächst in einer realistischen Formensprache gestaltet hatte, hatte er Anfang der 1960er Jahre einen völligen Neubeginn gewagt und sich „in freundschaftlicher Verbundenheit mit Willy Wolff" einer abstrakten, „gegenstandsfreien" Gestaltungsweise zugewandt.[544]

Die Ausstellung im Leonhardi-Museum (28.3.- 2.5.1976) konzentrierte sich auf die jüngeren Arbeiten des Künstlers und zeigte ausschließlich informelle und abstrakte Kompositionen in Form von (wenigen) Gemälden, schwarzweißen Tuschzeichnungen, farbigen Graphiken und Collagen. Die kubistisch geschlossenen Collagen aus einfachem Rollen-Krepp-Papier sind von intimem Charakter und mediteranem Klang, „ihre Konzentration auf einfachste Formen wie auf noble kontrastreiche Farbsetzungen vermitteln stärkste Erlebnisse." Auch die kalligraphischen Tuschzeichnungen waren in ihrer leichten, maßvollen Struktur ein sinnlicher Genuss, ebenso wie das originalgraphische Plakat.[545] (Abb. 65)

Diese Exposition, angeregt und organisiert von einem ehemaligen Schüler - Eberhard Göschel - und eröffnet von einem Künstlerfreund - Max Uhlig[546] - war nicht nur die erste Personalausstellung des 63jährigen Herbert Kunze, sondern, wie Uhlig in seiner Eröffnungsrede formulierte, „auch die erste seiner Werke in der Dresdner Öffentlichkeit seit über 20 Jahren." Auf die allgemeinen Ursachen dafür, dass „der umfangreichste und wichtigste Teil von Kunzes Arbeiten bisher kaum über den Kreis seiner ihn sehr hoch schätzenden Schüler bekannt geworden ist", so Uhlig weiter,

---

[543] Herbert Kunze. Anreger und Freund; Katalog, Staatliche Kunstsammlung Cottbus, 1988, S. 32. Die Ausstellung vereinte Arbeiten von Kunze und zwölf seiner Schüler und Freunde. Zu den vier genannten waren in den folgenden Jahren noch Joachim Böttcher, Michael Freudenberg, Veit Hofmann, Günter Hornig, Marlis Lilge, Sigrid Noack, Stefan Plenkers, Max Uhlig und Rainer Zille hinzugekommen.

[544] Fritz Löffler: Formbildende Kraft. Ausstellung von Herbert Kunze im Leonhardi-Museum; UNION, 3./4.4.1976.

[545] Fritz Löffler: Formbildende Kraft. Ausstellung von Herbert Kunze im Leonhardi-Museum; UNION, 3./4.4.1976. / Vgl. auch M. Reuter: Farben und Formen im Spiel. Zur Ausstellung von Herbert Kunze im Leonhardi-Museum; ST, 14.4.1976.

[546] Max Uhlig war kein Schüler Kunzes, sie hatten sich über Gerda Lepke kennen und schätzen gelernt.

müsse er „in diesem Kreis nicht eingehen”, die Anwesenden bräuchten „sich nur kurz an den Wänden umsehen ... ”[547]

Eberhard Göschel und **Peter Herrmann** verband eine freundschaftliche Beziehung, die Herrmann 1976 auch in dem Gemälde „Meine Freunde” (Abb. 66) festgehalten hat. Dieses Gruppenporträt gehörte zu den aktuellsten Arbeiten auf der Ausstellung von Herrmann, welche vom 16.5.- 13.6.1976 im Leonhardi-Museum stattfand und „einen Rückblick auf liebenswerte Ergebnisse aus 20 Jahren Arbeit, konzentriert aber auf neueste Malereien, Radierungen und Zeichnungen”, gewährte.[548]

Der Autodidakt Herrmann, Jahrgang 1937, malte seit 1953, konnte jedoch erst ab 1972, als er nach sechsjähriger(!) Kandidatur doch noch in den VBK aufgenommen worden war, seinen „Broterwerb an den berühmten Nagel” hängen und hauptberuflich als Künstler leben und arbeiten.[549]

In seinen Bildern konzentrierte sich Herrmann auf das, was er in seiner nächsten Umgebung sah und erlebte: Stadt-Szenen („Kühler Morgen”, 1975; „S-Bahn-Station”, 1973), Interieurs, die meist sein Atelier zeigen („Atelier mit Richard”, 1975; „Der Maler”, 1973) und oft Landschaften, welche er als „erweiterten Wohnraum” verstand („Elblandschaft bei Dresden”, 1968; „Die Kühe vorm neuen Tor”, 1974).[550] In den beiden Gemälden „Zum Tod von Max Ernst” (1976) und „Beisetzung des Malers” (Bernhard Kretzschmar) reagierte er auf den Tod zweier Künstlerkollegen.[551]

---

[547] Uhlig sprach weiterhin deutlich an, dass in seiner Heimatstadt Dresden bisher keines von Kunzes Bildern „die Jury einer Bezirksausstellung, einer Deutschen Kunstausstellung oder Kunstausstellung der DDR als angenommen” passierte oder in der Galerie „Neue Meister” zu finden sei, dass aber im Gegensatz dazu außerhalb Dresdens in „jüngerer Zeit der leichtbewegliche Teil seines Werkes” verständnisvoll und aufmerksam aufgenommen wurde: „Die Nationalgalerie Berlin zeigte in ihrer der Collage gewidmeten Ausstellung prachtvolle große Arbeiten Kunzes in dieser Technik und kaufte an. Die Veranstalter der großen Ausstellung ‘Die Farbgraphik in der DDR’, die Museen Schwerin und Rostock stehen seinen Blättern aufgeschlossen gegenüber.” (Max Uhlig, Eröffnungsrede, Typoskript.)

[548] Diether Schmidt: Gefühl in Malerei verwandelt. Peter Herrmann-Ausstellung im Leonhardi-Museum; ST, 6.6.1976. Vgl. auch U.: Malerei und Graphik von Peter Herrmann; SNN, 22./23.5.1976, S. 11. / Lothar Lang: Peter Herrmann im Dresdner Leonhardi-Museum; Weltbühne 31/1976.

[549] Peter Herrmann anläßlich seines 60. Geburtstages, Schwetzingen 1997, S. 49.

[550] Gabriele Muschter: Peter Herrmann. Ausstellung im Leonhardi-Museum Dresden; Sonntag, 27.6.1976, S. 5.

[551] „Wenn ich auch das Begräbnis von Kretzschmar gemalt habe, bin ich noch kein Kretzschmar-Fan, sondern ich habe ganz einfach an der Beerdigung teilgenommen. Und da hat mich die Haltung einiger Leute Kretzschmar gegenüber erschüttert, die ihn zu seinen Lebzeiten in den Arsch getreten und als einen Narren bezeichnet haben, weißt du. Und am Grab haben sie unter Tränen gesagt: Mein lieber Bernhard, du kriegst dafür eine große Ausstellung hier in Dresden. Als Reaktion habe ich auch das Bild gemalt” (Schumann 1976, S. 95.)

Herrmanns Bilder sind - um seinen Lehrer Jürgen Böttcher zu zitieren: „freundlich, reich, prächtig, üppig, schwärmerisch, berichtend, auch ornamental, erdhaft, landschaftlich schön, rund und eckig, lustig und traurig, intensiv farbig (also feine Graus, tiefe Schwarz), wahrhaftig (nie experimentell), technisch unbekümmerter, expressiv und verhalten, großformig, träumerisch, gut."[552]

Ein anderer Künstler-Freund, Klaus Dennhardt, sollte sich noch viele Jahre später erinnern: Die Kraft, „das Tagschwere zu verschieben, spüre ich in Deinen Bildern. Schon vor 21 Jahren, in Deiner Ausstellung im Leonhardi-Museum konnte ich es sehen."[553] Diese Exposition war die erste Personalausstellung für Herrmann, nachdem er seit 1961 mit einzelnen Werken an Gruppen-Expositionen beteiligt und 1974 sein erstes Bild auf einer Bezirksausstellung negativ aufgefallen war.[554]

Obwohl er 1963 sein Kunst-Grundstudium an der Arbeiter- und Bauernfakultät der HfBK Dresden „wegen stupiden Lehrbetriebs" abgebrochen hatte, konnte der 31jährige **Eberhard Busch** 1974 - genau wie der Autodidakt Herrmann - an der 9. Dresdner Bezirksausstellung teilnehmen.[555]

Seine künstlerische Inspiration hatte Busch, seit er 1961 von Freital nach Dresden gezogen war, vor allem in der Dresdner Stadtlandschaft gefunden, welche er immer wieder in verschiedenen Motiven und aus anderen Blickwinkeln, in unterschiedlichen Jahreszeiten und Stimmungen in seinen Arbeiten erfasst hat. Dabei war sein stärkstes Mittel die Farbe, „die er flächig, schattenlos oder, wie er sagt, leuchtend und lebend gestaltete. Es geht ihm dabei weniger um einen kurzzeitigen Eindruck von Licht und Luft, sondern die Farben sollen verallgemeinernd verstanden werden. [...] Busch

---

552 Jürgen Böttcher IN: Peter Herrmann; Faltblatt, Winkelmann-Museum Stendal, 1976, o.S.

553 Auch für Hans Scheib blieb diese Ausstellung unvergessen: „Das Hissen Deiner WEISSEN FAHNE: Bettlaken, Taschentücher, Schlafzimmergardinen. Und immer die Frage: vin rouge s'il vous plait?, als wäre Blasewitz der Montmartre. Oder war es doch noch die Ahnung von einem sonnigen sächsischen Barock? Ein Fest!" (beide Zitate: Peter Herrmann anlässlich seines 60. Geburtstages, 1997, S. 2, 4.)

554 „Die Ausstellung stellt unser Alltagsleben in seiner Vielfalt und in seiner Schönheit vor. [...] Wir finden vereinzelt auch Gegensätzliches: Der Morgen (Peter Herrmann) ist zwar ein interessantes Interieur, aber zwielichtig." (Artur Dänhardt: Neue Aspekte in Dresden. Zur 9. Bezirkskunstausstellung; BK 12/1974, S. 590.)

555 Busch war seit 1968 Mitglied des VBK-DDR, seine erste Personalausstellung hatte 1965 im Klubhaus Wasaplatz stattgefunden.

liebt Kontraste und gibt der Lokalfarbe gegenüber feinen Nuancierungen den Vorzug, plädiert für eindrucksvolle Einfachheit - auch in der Form."[556]

Die Ausstellung im Leonhardi-Museum zeigte vom 20.6.- 18.7.1976 neben den Gemälden auch eine Folge Tuschzeichnungen. Mit schnellem, lockerem Strich hat Busch berühmte und weniger bekannte Dresdner Architekturen und Straßenzüge festgehalten: Die Hofkirche, den Hauptbahnhof (Abb. 67), ein Wohnviertel, eine Fabrik. Menschen tauchen in seinen Arbeiten nur sehr selten auf, ihre Anwesenheit ist jedoch spürbar, denn hier und da steht ein Gartentor offen, parken Autos auf der Straße oder steigt Rauch aus einem Schornstein.

Auch auf seinen Studienreisen nach Ungarn, in die Slowakei und Sowjetunion hat Busch seine Erlebnisse und Beobachtungen in zahlreichen naturnahen Studien skizziert. Im Atelier entstanden dann kontrastreiche Farbkompositionen, die das bestimmende Schlüsselerlebnis wiedergeben, denn der Künstler Busch „erfindet nicht, er findet"[557] - und wird sich später Eberhard von der Erde nennen.

Wie Eberhard Busch fand auch **Hans-Otto Schmidt** seine Motive bevorzugt in der großstädtischen Landschaft. Doch während sich Busch vor allem in Dresden bewegte, ließ sich der 1945 geborene Autodidakt Schmidt von der Berliner Stimmung inspirieren.[558] Dabei kam es ihm nicht unbedingt auf die Darstellung einer bestimmten architektonischen, räumlichen Situation an, sondern vielmehr auf die Verallgemeinerung eines Eindrucks, einer Beobachtung. Schmidt malte in Öl - „solange er in der Ölmalerei genügend Ausdrucksmöglichkeiten findet, will er sich nicht in anderen künstlerischen Techniken versuchen" - und konzentrierte sich auf das Licht. Die menschenleeren Plätze und Straßen sind in ein diffuses Licht getaucht, der weite Himmel ist grau, kein Sonnenlicht scheint durch die dichte Wolkendecke. Schmidt perfektionierte das neutrale Graulicht „der Berliner Übergangsjahreszeiten". [559]

---

[556] M. Reuter: Farben sollen leben und leuchten. Ateliergespräch mit dem Dresdner Maler Eberhard Busch; ST, 1.5.1975.
[557] Vgl. Eberhard von der Erde; Katalog, Stadtmuseum Dresden 1996, o.S.
[558] Schmidt war gelernter Tischler, arbeitete seit 1975 freischaffend in Berlin und wurde 1976 in den VBK-DDR aufgenommen. Vgl. Johannes Hildebrandt: Hans-Otto Schmidt. Eröffnungsrede Galerie am Prater, Berlin 1973; IN: Galerie Berlin 1998, S. 14f.
[559] Gabriele Muschter: Hans-Otto Schmidt. Ausstellung im Leonhardi-Museum Dresden; Sonntag 32/1976.

Im Leonhardi-Museum waren vom 25.7.- 22.8.1976 überwiegend Ansichten Berliner Wohnviertel ausgestellt, die im Titel genau lokalisiert wurden: Senefelder Platz, Christburger Straße (Abb. 68), S-Bahnhof Prenzlauer Allee. Die Gemälde waren aus klaren matten Farbfeldern aufgebaut, ausgewogen in der Komposition und voller Atmosphäre. „'Sanssouci' (1976) gehörte zu den schönsten Bildern der Ausstellung. Mit feinem Gefühl zeigt der Maler die Symmetrie eines französischen Gartens. Ein Bild in großen Umrissen, auf dem sich Licht und Schatten brechen. Flüchtige Lichteffekte sind nicht nur in diesem Bild eingefangen, sie werden immer wieder aus einem unfehlbaren Sinn für Farbzusammenklänge entwickelt."[560] Die präsentierten Stilleben beschränkten sich auf wenige Gegenstände und behaupteten sich gerade in ihrer Kargheit.

Lothar Lang bezeichnete Schmidt in seiner Publikation „Künstler in Berlin" gemeinsam mit Konrad Knebel und Klaus Magnus als „Interpreten der Berliner Architektur", welche die Häuser und Straßen der Stadt als Orte des Werdens und Vergehens, die Fassaden als Physiognomien sehen und damit „die berlinische Stimmung der Stimmungslosigkeit" ausdrücken.[561]

Schmidts Arbeiten waren seit 1968 auf kleinen Ausstellungen in Berlin zu sehen, 1972 war er auf der VII. Kunstausstellung vertreten, und 1973 wurde die städtische Berliner *Galerie am Prater* mit einer Einzelausstellung des Malers eröffnet.[562]

Nach Hans-Otto Schmidt bekam mit **Rolf Händler** ein weiterer Berliner Künstler die Möglichkeit, „das Leonhardi-Museum mit seinen Arbeiten zu füllen."[563]

Händler, Jahrgang 1938, hatte von 1961-1966 an der Kunsthochschule in Berlin-Weißensee studiert und arbeitete nach seiner Zeit als Meisterschüler bei Karl-Erich Müller an der AdK seit 1972 freischaffend als Maler und Graphiker in Berlin-Karow.

---

[560] Gabriele Muschter: Hans-Otto Schmidt. Ausstellung im Leonhardi-Museum Dresden; Sonntag 32/1976.

[561] Lothar Lang: Künstler in Berlin, Berlin 1979, o.S.

[562] „Die soeben begründete *Galerie am Prater* des Kreiskulturhauses Prenzlauer Berg widmete ihre erste Bilderschau April/Mai 1973 (31 Ölgemälde und sieben Bleistiftszeichnungen) dem 27jährigen Hans- Otto Schmidt." (Richard Pietraß: Hans Otto Schmidt. Gemälde 1973-2003; IN: Galerie Berlin 2004.)

[563] Diether Schmidt: Vier Künstler in den besten Jahren. Ausstellungsrundgang durch Leonhardi-Museum, Kunst der Zeit und Galerie Nord; ST, 18./19.9.1976.

Im großen Saal des Leonhardi-Museums kombinierte Händler vom 29.8.- 26.9.1976 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Landschaften, Stilleben, Interieurs und Porträts, wobei die Bildnisse den größten Bereich seines Schaffens einnahmen: „Mein Interesse gilt dem Menschen, seinen komplizierten psychischen Vorgängen. Ich versuche, die Sensibilität, die feinnervige Lebendigkeit menschlichen Denkens und Fühlens, das Unfaßbare und immer Offenbleibende psychologischer Prozesse mit den Mitteln der Malerei erlebbar zu machen. In meinen Bildern kann man all die Spannungen, Ängste, das Betroffensein in unserer Zeit wiederfinden, die sich in meine Seele eingegraben haben."[564]

Händler porträtierte oft Frauen, junge und alte („Porträt alte Frau", 1974), sie waren meist frontal oder in leichter Seitenansicht dargestellt, stehen vor einem dunklen Hintergrund oder einer Bilderwand („Porträt U.", 1974), und nicht selten führen sie eine Hand zum Gesicht, wie die junge Frau auf dem Plakat zur Ausstellung. (Abb. 69) Im Leonhardi-Museum war auch ein Selbstbildnis (1973/74) ausgestellt, auf dem aus dem dunklen Hintergrund nur das Gesicht und die linke Hand grell aufleuchten, den Betrachter fast blenden. Genau wie bei den Bildnissen konzentrierte sich Händler auch bei den Landschaften, Interieurs und Stilleben auf sein engstes Umfeld: Atelier, Wohnung und die Karower Umgebung.

Auf Händlers Gemälden herrscht die Farbe vor und durch häufige Übermalungen entstand eine strukturierte, reliefartige Bild-Oberfläche. Linien und Konturen wurden aufgelöst, die Farben überlagern einander und die Bilder erscheinen unscharf. „So bleibt für den Betrachter ein Rest von Unerklärbarem und Mehrdeutigem in Rolf Händlers Bilderwelt zurück, was diesen Werken wiederum ihren Reiz und Zauber verleiht."[565]

Bereits 1972 war in Dresden eine Arbeit des Künstlers auf der VII. Kunstausstellung zu sehen, und 1973 hatte in Berlin seine erste Personalausstellung stattgefunden.

Agathe Böttcher, 1929 in Bautzen geboren, hatte ab 1947 an der Dresdner Hochschule für Werkkunst bei Barbara Schu Applikation studiert. Da Schu die Hochschule 1949 verlassen musste, ging auch Böttcher, kehrte aber nach Umwegen über Baut-

---

[564] Berlin/West 1988, S. 201.
[565] Rolf Händler. Werkverzeichnis der Gemälde 1961-87, Berlin 1988, S. 10.

zen und Zittau, wo sie sich mit Handweberei beschäftigte, 1951 in die Elbestadt zurück, um ein Studium der Textilgestaltung an der HfBK aufzunehmen.[566] Hier hatte sie Jürgen Böttcher kennengelernt und durch ihn auch dessen Freundeskreis mit Peter Herrmann, Peter Graf, Winfried Dierske, Peter Makolies und A.R. Penck.[567]

Seit 1958 lehrte Böttcher an der TU Dresden in der Sektion Innenarchitektur Farbgestaltung.

In ihrem eigenen künstlerischen Werk konzentrierte sie sich auf Textilkunst und schuf Applikationen und Stickereien, welche „von bildkünstlerisch-malerischem Wert waren sowie Inhalte transportierten."[568] Im Leonhardi-Museum waren vom 3.10.-31.10.1976 vor allem Applikationen ausgestellt: Aus den in Struktur, Farbigkeit und Musterung unterschiedlichsten Stoffen schnitt Böttcher einzelne organische Formen heraus, um diese dann auf einen ebenfalls textilen Untergrund aufzunähen und mit Stickereien zu versehen. Dabei entstanden oft Landschaften, die aus freien vegetativen Figurationen zusammengesetzt sind und von Schmetterlingen, Schnecken, Insekten oder Vögeln bewohnt werden. Diese Arbeiten haben etwas träumerisches, sensibles und sind voller Phantasie und Poesie ohne dabei kitschig zu wirken. Besonders in den freien Kompositionen entfaltet sich die Erlesenheit ihrer „textilen Malereien".[569]

Weiterhin waren einige Collagen der Künstlerin zu sehen. Und die Collage schien, so verallgemeinerte Roland März, „gerade weiblichen Künstlern manche Möglichkeit der bildnerischen Verwirklichung" zu bieten. März nennt in diesem Zusammenhang neben Böttcher Kate Diehn-Bitt, Erika Stürmer-Alex und Elena Liessner-Blomberg.[570]

Böttcher, die für diese Exposition kein Plakat, sondern eine Monotypie mit floralen Motiven druckte (Abb. 70), konnte ihre Arbeiten seit ihrer ersten Einzel-Ausstellung 1969 in der *Galerie Kühl* immer wieder in Dresden ausstellen.

---

[566] Parallel studierte Böttcher an der Hochschule für angewandte Kunst in Berlin-Weißensee, wo sie 1954-57 auch eine künstlerische Aspirantur absolvierte.

[567] Agathe Böttcher, geb. Schmiedel, war bis 1964 mit Jürgen Böttcher verheiratet. Mit Penck war sie bis zu dessen Ausreise 1980 befreundet, mit Peter Graf verbindet sie noch heute eine enge Freundschaft.

[568] Gunter Ziller: Gekreuzigte Natur. Malerei und Collagen der Textilkünstlerin Agathe Böttcher; DNN, Mai 2004.

[569] Peter Graf; IN: Agathe Böttcher; Katalog, Stadtmuseum Bautzen 2000, S. 5.

[570] Roland März; IN: Collagen in der Kunst der DDR, Kunstmappe, Seemann, Leipzig 1978, S. 10.

Unter dem Titel „Spezielles Profil einer Galerie. Erfolgreiche Ausstellungssaison im Leonhardi-Museum" konnte Göschel im November 1976 sein erstes Jahr als Leiter der AG zusammenfassen: „Im Leonhardimuseum stellen wir künstlerische Handschriften und Inhalte vor, die vor allem Haltungen provozieren, Sehgewohnheiten und Erfahrungen erweitern können. Damit wollen wir das Interesse für ein künstlerisches Werk wecken und fördern, das unserer Meinung nach einem noch breiteren Kreis bekanntgemacht zu werden lohnt."[571]

Das MfS betrachtete die Saison etwas anders: „Wie bereits eingeschätzt, hat sich Göschel im Jahre 1976 sehr stark dafür eingesetzt, daß im Leonhardi-Museum überwiegend diejenigen jungen Künstler vorgestellt werden, deren künstlerische Entwicklung fragwürdig ist ... Im September 1976 legte Göschel beim VBK einen Ausstellungsplan für 1977 vor, aus dem hervorgeht, daß er erneut solche Künstler vorstellen will, die nicht im Sinne des sozialistischen Realismus arbeiten. Dazu gehören der bereits erwähnte Ralf Winkler/A.R. Penck und Peter Graf, beide erfaßt im OV Atelier sowie der Graphiker Altenbourg und Hartmut Bonk."[572]

Die Ausstellungssaison 1977 wurde mit Gemälden und Zeichnungen von **Horst Leifer** eröffnet. Leifer, 1939 geboren, hatte bereits 1970 im Leonhardi-Museum ausgestellt, gemeinsam mit vier anderen Künstlern. Vom 3.4.- 8.5.1977 waren ausschließlich Leifers Arbeiten im großen Saal der Galerie zu sehen.

Die Bildwelt Leifers wurde von Porträts, Aktdarstellungen, Interieurs und Landschaften bestimmt, im wiederholten Blick auf vertraute Motive setzte er sich mit der Vergänglichkeit auseinander. Unter den Porträts fanden sich auch Bildnisse von älteren Künstlern, so malte er 1976 Otto Niemeyer-Holstein und Hans Jüchser: Das Bildnis „zeigt Jüchser, eingebettet in seine Bilderwelt, zu einem neuen Organismus verschmolzen. Dieses Erfassen der Persönlichkeit erscheint als wesentliches Merkmal der Leiferschen Bildnismalerei. Sein malerischer Vortrag ist einem Expressionismus verpflichtet, ohne daß die Realität bei seinen Deutungen der Persönlichkeit beeinträchtigt wird. [...] Die Pinselführung gestattet dem Besucher, jeden Strich nachzuvollziehen. Das zeigt sich ganz besonders deutlich bei dem Bildnis von Otto Niemey-

---

[571] Spezielles Profil einer Galerie. Erfolgreiche Ausstellungssaison im Leonhardimuseum; ST, 25.11.1976.
[572] zit. nach Eberhard Göschel; Katalog, Albertinum, Dresden 1994, S. 93.

er-Holstein."[573] Auch sich selbst studierte Leifer in zahlreichen Selbstbildnissen und füllte mit kraftvollem energischem Duktus große Formate mit breiten Linien aus, dabei jede Kontur, jeden Umriss vermeidend. Ob Leifer sich als Einzelfigur, in Gesellschaft eines Aktmodells oder autonome weibliche Akte malte, seine Figuren waren immer in ihre Umgebung eingebettet, „erscheinen oft wie Teile eines Interieurs", wobei Spiegel eine wichtige Rolle spielten.[574] Auch das Plakat hat er aus einem Selbstporträt und einer häuslichen Szene komponiert. (Abb. 71)

Da Leifer in Dresden und in Mecklenburg, in der Nähe von Greifswald, lebte und arbeitete, fanden sich in seinen Landschaften Motive beider Gegenden, wobei auch hier, wie bei allen anderen Gemälden der Ausstellung, eine zurückhaltende, dunkle Farbpalette vorherrschte, in der Schwarz- und Ockertöne dominierten. Diese Farbauswahl „war nicht das Produkt intellektueller und spekulativer Konstruktion, sondern von der Leidenschaft bestimmt, die Zeichnung mit den Farben in Einklang zu bringen."[575]

Lothar Sell hat vom 15.5.- 19.6.1977 „mit seinen Blättern und Figuren eine pralle eigene Welt in das Leonhardimuseum an der Grundstraße getragen. Wer sie betritt, wird auch am trübsten Tage zu Schmunzeln und Staunen hingerissen."[576]

Wie für den gleichaltrigen Horst Leifer, war diese Ausstellung auch für Sell keine Premiere, bereits 1968 war er als Meisterschüler von Hans-Theo Richter zusammen mit Wolfgang Kuhle und Ernst Lewinger im Leonhardi-Museum zu Gast. Neu war, dass 1977 neben Graphik auch Holzplastik von ihm ausgestellt war.

Diese bildhauerische Tätigkeit hatte bei Sell mit Holzschnitzereien begonnen, die zunächst als Spielzeug für seine Tochter gedacht waren. Sell sträubte sich anfangs „das Holzzeug als Plastik zu bezeichnen - Plastik soll es erst mal werden."[577] Nach bunt bemalten Figuren und Häusern, entstand unbemalte Holzplastik, wie z.B. der „Akt": Das Volumen eines weichen Holzstückes voll ausnutzend, hat Sell eine kleine

---

[573] Fritz Löffler: Einblick in ein intensives Schaffen; Union, 29.3.1984.
[574] Fritz Löffler: Einblick in ein intensives Schaffen, Union, 29.3.1984. Vgl. auch Pehrs: Ein vitaler Realist. Horst Leifer im Leonhardi-Museum; SNN, 27.4.1977, S. 6.
[575] Claußnitzer 1984, o.S.
[576] Diether Schmidt: Behaglich, breit und schnurrig. Zur Lothar Sell-Ausstellung im Leonhardimuseum; ST, 11./12.6.1977.
[577] Lothar Sell; Faltblatt, Magdeburg 1974, o.S.

rundliche Frau geschaffen, deren Arme fest am Körper anliegen und deren Gesicht innere Ruhe und Zufriedenheit signalisieren.

Sells eigentliches Metier war der Holzschnitt - in dieser Technik druckte er auch das Plakat zur Ausstellung. (Abb. 72) Mit leidenschaftlichem Drang zum Erzählen gestaltete er kleine Formate und große Illustrationen in einer naiven Formensprache, die an alte Gestaltungen der Volkskunst erinnern. Dabei ließ er sich sowohl von alltäglichen Themen, vor allem vom einfachen Leben auf dem Land, als auch von literarischen Werken (Gorki, Strittmatter, Fallada, Märchen der Gebrüder Grimm, Til Ulenspiegel) inspirieren. Voller Phantasie und mit einem Hang zu Humor und Ironie „nimmt er das Leben von der lebens- und liebenswerten Seite und weiß behaglich, breit und schnurrig mit Stift und Schnitzmesser zu erzählen."[578]

Im Leonhardi-Museum waren außerdem farbige Zeichnungen und Lithographien zu sehen, die während seiner Studienreisen in die Sowjetunion entstanden waren und Landschaft sowie Menschen in entlegenen ländlichen Gebieten dieses großen Landes zeigten.[579]

Sell war seit Anfang der 1970er Jahren an zahlreichen regionalen und überregionalen Ausstellungen beteiligt.[580] 1975 stellte das Zentrum für Kunstausstellungen der DDR sogar eine Wanderausstellung mit seinen Arbeiten zusammen, die in Österreich, Schweden und Frankreich Station machte.[581]

Nach „Kinderjauchzen" und „still versonnenem Lächeln der gar so Erwachsenen" beim Anblick von Lothar Sells fröhlicher Bilderwelt,[582] kehrte anschließend im großen Saal der Galerie eine „Stille der Selbstbesinnung" ein: Der Hallenser Maler **Otto Möhwald** stellte seine Bilderwelt der leisen Töne mit mehr als 40 Werken vom 2.7.-14.8.1977 erstmals dem Dresdner Publikum vor.

---

[578] Diether Schmidt: Behaglich, breit und schnurrig. Zur Lothar Sell-Ausstellung im Leonhardimuseum; ST, 11./12.6.1977.
[579] Sell hatte 1966 eine dreimonatige Studienreise bis in entlegene Gebiete des Kaukasus (über Moskau, Sagorsk, Susdal, Tiflis) gemeinsam mit Klaus Magnus gemacht und 1974 eine weitere Bildungsreise in die Sowjetunion.
[580] Einzelausstellungen hatte er z.B. 1974 in Brandenburg, Greifswald, Karl-Marx-Stadt und Magdeburg, mit einzelnen Werken war Sell an der 8. und 9. Dresdner Bezirksausstellung sowie an der VII. Kunstausstellung der DDR beteiligt.
[581] Lothar Sell. Graphik und Plastik; Katalog, Zentrum für Kunstausstellungen der DDR, Berlin 1975.
[582] Diether Schmidt: Behaglich, breit und schnurrig. Zur Lothar Sell-Ausstellung im Leonhardimuseum; ST, 11./12.6.1977.

Möhwald, Jahrgang 1933, hatte 1950-1954 auf der Burg Giebichenstein in Halle Malerei studiert und arbeitete freischaffend an der Saale. Im Leonhardi-Museum waren Gemälde aus den letzten fünf Jahren und neueste Lithographien des Künstlers ausgestellt.

Neben Stadtlandschaften und Interieurs mit Akt-Figuren zählten auch Porträts und Stilleben zum thematischen Fundament des Künstlers. Wenn Möhwald leere Straßen und verlassene Häuser malte, ließ er den Lärm und die Hektik der Großstadt außen vor und konzentrierte sich auf abseitige, ruhige Seitenstraßen, in denen Gebäude stehen, welche man auch als Porträts verstehen könnte, „alten Menschen vergleichbar, denen die Zeit mitgespielt hat. Umgekehrt läßt auch der Akt zu weilen an Landschaftliches denken,”[583] wie das von Möhwald gedruckte Plakat eindrucksvoll veranschaulicht. (Abb. 73) Die Akte befinden sich meist in wenig möblierten, ungemütlichen Räumen, und „ihre Nacktheit ist ein Element der Typisierung zum exemplarisch Menschlichen, wie die Kargheit der Räume den hohen Grad der Verallgemeinerung unterstreicht.”[584]

Die gemalte und lithographierte Welt Möhwalds ist in ein diffuses Licht getaucht, als würde ein Schleier über den Arbeiten liegen. Der Künstler benutzte bevorzugt Grau, das „typische Hallenser Grau”, ließ aber rosige, bläuliche, grünliche oder braune Töne in seiner fast monochromen Farbgebung aufleuchten. Die sehr hellen Himmel seiner Landschaften, „fast weiß in der an sich schon hellen Farbigkeit,” führte er selbst auf die Chemieluft zurück, die seiner Heimat „eine so seltsam fahle Atmosphäre gibt.”[585] Diether Schmidt und Gabriele Muschter sahen in den Bildern von Möhwald deshalb auch einen Hinweis auf das ständig wachsende Problem der Umweltverschmutzung, gerade in einem Industriegebiet wie Halle.[586]

Mit **Claus Weidensdorfer** stellte vom 21.8.- 25.9.1977 ein Künstler im Leonhardi-Museum aus, der zu der ersten Gruppe junger Maler und Graphiker gehörte, die das

---

583 Otto Möhwald; Katalog, Kulturhistorisches Museum, Magdeburg 1973, o.S.
584 Diether Schmidt: Stille der Selbstbesinnung. Otto Möhwald im Leonhardimuseum; SNN, 4.8.1977, S. 6.
Ausgestellt waren u.a. die Gemälde „Liegender Akt auf dem Bett” (1976), „Paar” (1974/75), „Liegende” (1975/76), „Interieur mit Sitzender” (1977).
585 Otto Möhwald; Katalog, Kulturhistorisches Museum, Magdeburg 1973, o.S.
586 Gabriele Muschter: Otto Möhwald; Sonntag, 14.8.1977, S. 5. Vgl. auch Diether Schmidt: Freundlichkeit und Stille. Fred Walther bei Kühl, Otto Möhwald im Leonhardi-Museum; ST, 13.7.1977.

Haus 1963 wiederentdeckt und -belebt hatten. Seit dieser Zeit war der 1931 geborene Weidensdorfer aktives Mitglied der AG, und nach mehreren Ausstellungsbeteiligungen konnte er den großen Saal nun erstmals ausschließlich mit eigenen Arbeiten bespielen: „Was er hier zu zeigen hat, an Zeichnungen, Aquarellen, Gouachen, Pastellen, schwarzweißen und farbigen Lithographien, wächst in dieser Umgebung zu einem überzeugenden Ganzen in einer einheitlichen Sprache zusammen."[587]

Nicht nur technisch, auch thematisch präsentierte Weidensdorfer eine große Vielfalt: Akte, Bildnisse, Stilleben und Landschaften. Seine Inspiration fand er in gegenwärtigen Alltagssituationen, vor allem in der Beobachtung zwischenmenschlicher Beziehungen: Liebespaare, Mutter und Kind, Großeltern und Enkel, unterschiedliche Generationen. In den daraus entstehenden Bildnissen reihte er oft mehrere Figuren aneinander, begrenzte den Bildausschnitt auf Kopf und Oberkörper, wobei die Dargestellten dem Betrachter frontal zugewandt sind. Gerade im Miteinander der Generationen machte Weidensdorfer die Verständnislosigkeit, das Desinteresse zwischen Jung und Alt mit „verantwortlicher Nachdenklichkeit ohne lastende Schwere, satirischem Schmunzeln ohne bittere Aggression" deutlich.[588]

Zu den neuesten Arbeiten gehörte die Arbeit „Entgegenkommende"[589] - ein großformatiges, das ganze Blatt ausfüllendes Aquarell mit zwei großen angeschnittenen Köpfen. Als Betrachter kann man sich den weit aufgerissenen dunklen Augen, dem intensiven, leicht wehmütigem Blick der Porträtierten kaum entziehen, fühlt sich sofort angesprochen, in die Szene eingeschlossen.

Auf Tischen in der Mitte des Saales war eine Fülle von kleinen und kleinstformatigen Arbeiten - Studienblätter und Farbskizzen - ausgestellt, welche die „malerischen Qualitäten Weidensdorfers besonders sichtbar" werden ließen, wie Fritz Löffler in seiner Rezension schrieb, in welcher er auch ausdrücklich auf das Plakat einging: „Es ist in Dresden üblich geworden, daß vor allem die junge Malergeneration zu ihren Ausstellungen originalgraphische Plakate beiträgt. Auch Claus Weidensdorfer hat eine ganze Reihe solcher wertvoller Blätter geschaffen. Für seine jetzige Ausstellung

---

[587] Fritz Löffler: Thematisch alles ausgeschöpft. Überzeugendes Ganzes in einer einheitlichen Sprache; Union, 30.8.1977.

[588] Diether Schmidt: Gereift an der Wirklichkeit. Claus Weidensdorfer im Leonhardi-Museum; ST, 12.10.1977.

[589] Entgegenkommende, Aquarell, 1977, 60x50 cm.

im Leonhardi-Museum ist es eine Lithographie in Großfolio, auf der er einen Akt mit einer Architektur-Komposition verbindet."[590] (Abb. 74)

Genau wie Sell war auch Weidensdorfer seit Anfang der 1970er Jahre an zahlreichen regionalen und überregionalen Ausstellungen beteiligt.[591]

Drei Wochen nach Beginn der VIII. Kunstausstellung der DDR im Dresdner Albertinum[592] eröffnete im Leonhardi-Museum und in der *Galerie Nord* die Doppel-Ausstellung **Dresdner Kunst heute**. In der *Galerie Nord* wurden vom 23.10.-27.11.1977 vierzehn Altmeister der Dresdner Kunst gezeigt,[593] und im Leonhardi-Museum haben vom 22.10.- 27.11.1977 folgende 62 Vertreter der mittleren bis jüngsten Künstler-Generation ihre Arbeiten ausgestellt:

Unter 35 Jahre jung waren Andreas Dress, Harald Gallasch, Eberhard Göschel, Wolfram Hänsch, Volker Henze, Michael Horwath, Veit Hofmann, Freya Kecke, Sibylle Leifer, Marlies Lilge, Wolfgang Petrovsky, Stefan Plenkers, Thea Richter, Eckehart Ruthenberg, Petra Schwandt, Kristine Wischniowski, Rainer Zille.

Zur mittleren Generation gehörten Sigrid Artes, Bernd Bankroth, Ursula Bankroth, Werner Bielohlawek, Agathe Böttcher, Manfred R. Böttcher, Hartmut Bonk, Klaus Dennhardt, Klaus Drechsler, Ulrich Eisenfeld, Helmut Gebhardt, Peter Graf, Herta Günther, Willy Günther, Ulrike Haßler, Achim Heim, Helmut Heinze, Gunter Herrmann, Peter Herrmann, Günther Hornig, Peter Kaiser, Bruno Konrad, Fridrun Kuhle, Wolfgang Kuhle, Bärbel Kuntsche, Wolf-Eike Kuntsche, Dr. Lehmann (Dottore), Horst Leifer, Gerda Lepke, Ernst Lewinger, Peter Makolies, Peter Muschter, Elly Reichel, Helmut Schobbert, Jürgen Seidel, Lothar Sell, Günter Tiedeken, Max Uhlig, Susanne Voigt, Christine Wahl, Horst Weber, Claus Weidensdorfer, A.R. Penck, Werner Wischniowski sowie Werner Wittig.

---

[590] Fritz Löffler: Thematisch alles ausgeschöpft. Überzeugendes Ganzes in einer einheitlichen Sprache; Union, 30.8.1977. Vgl. auch Pehrs: Verstehen für das Miteinander. Claus Weidensdorfer im Leonhardi-Museum; SNN, 19.9.1977, S. 6. / Rolf Segor: Spannungsreiche Skala. Zur Kabinettausstellung von Claus Weidensdorfer im Leonhardi-Museum; SZ, 22.9.1977, S. 4.
[591] Vgl. Claus Weidensdorfer. Das graphische Werk 1956-89; Museum der bildenden Künste, Leipzig 1990.
[592] Die VIII. Kunstausstellung der DDR war am 23.10.1977 eröffnet worden.
[593] Galerie Nord: Malerei, Graphik, Collagen von Anna-Elisabeth Angermann, Hans Christoph, Hermann Glöckner, Joachim Heuer, Hans Jüchser, Hans Kinder, Herbert Kunze, Theodor Rosenhauer, Helmut Schmidt-Kirstein, Elly Schreiter, Walter Teichert, Fritz Tröger, Albert Wigand, Willy Wolff.
Das Plakat zur Ausstellung hatte Wolff gemeinsam mit Wittig gestaltet. Vgl. Willy Wolff; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2000, S. 109.

Insgesamt fand im großen Saal des Leonhardi-Museums die beachtliche Anzahl von 104 Werken, die in den vergangenen fünf Jahren entstanden waren, Platz. Die Wände waren dicht behängt, teilweise waren die Gemälde, Graphiken und Collagen wie bei der Petersburger Hängung übereinander angebracht, was „allerdings nicht störend” wirkte. Außerdem standen zwei Stellwände sowie zwei Tische zur Verfügung, und die Plastiken waren in der Mitte des Raumes aufgestellt. Somit wurde, nach Auffassung Bernd Rosners, der die Ausstellung für den VBK analysierte, fast jedem Ausstellungsstück „im Zusammenklang mit anderen ein optimaler Wirkungsraum eingeräumt.”[594]

Motivisch ließen sich die ausgewählten Werke in die Kategorien Landschaft, Interieur (oft Atelierszenen), Stilleben, Akt, Bildnis und Selbstporträt sowie ungegenständliche Figuration einordnen. Die „schärfsten Reize” der Ausstellung boten, so Diether Schmidt in seiner Rezension, „Günther Hornig mit dresdnerisch veredeltem Action Painting, Klaus Dennhardt und Dottore mit reifen Op-Art-Blickfängen und Wolfgang Petrovsky mit einer antiimperialistischen Menetekel-Montage”.[595]

Für die größte Aufregung sorgte die Teilnahme von A.R. Penck. Zwei Gemälde des Autodidakten, der nach seiner dreijährigen Kandidatenzeit 1969 nicht in den VBK aufgenommen worden war, sollten im Rahmen der Ausstellung erstmals gezeigt werden.[596] Der VBK wollte Pencks Beteiligung verhindern, und die Dresdner Verbandsvorsitzende Eva Schulze-Knabe empörte sich direkt beim ZK-Sekretär Kurt Hager, der wegen der Beerdigung Lea Grundigs nach Dresden gekommen war. Als sie jedoch auf seine Frage „Was ist auf den Bildern drauf?” „Stilleben” antwortete, winkte Hager nur ab, und die beiden Gemälde konnten hängen bleiben.[597] Doch die Kontroversen setzten sich fort. Während Bernd Rosner die Stilleben als „sehr unmittelbar, ästhetisch raumbeherrschend und von großem Stimmungsgehalt” empfand,[598]

---

[594] Bernd Rosner: Dresdner Kunst heute. Analyse der Ausstellung im Leonhardi-Museum, Manuskript, 1977, o.S.

[595] Diether Schmidt: Dresdner Kunst heute. Zu Ausstellungen in der Galerie Nord und im Leonhardimuseum; ST, 1.12.1977.

[596] Penck wurde 1966 als Kandidat in den VBK aufgenommen und behielt diesen Status bis 1969. Theo Balden und Gerhard Kettner hatten die Bürgschaft übernommen. (A.R. Penck, Berlin 1988, S. 31.)

[597] Vgl. Schmidt 1990, S. 64. Kurt Hager, der seit 1957 u.a. Sekretär des ZK der SED für Wissenschaft, Kultur und Volksbildung und seit 1963 Leiter der „Ideologischen Kommission” beim Politbüro war, soll gesagt haben: „Solange R. Winkler/Penck nicht gegen die DDR malt, kann er ausstellen. Unsere Republik kann sich zum jetzigen Zeitpunkt eine Ausstellungsschließung nicht leisten.” (Pohl 1979, S. 17.)

[598] Bernd Rosner: Dresdner Kunst heute. Analyse der Ausstellung; Manuskript, 1977, o.S.

kritisierte Siegmar Nahser die gleichen Arbeiten als „plakative Malerei", die den Betrachter betrügt, da dieser „bei näherem Hinschauen infolge der Anziehungskraft bestechender Farblichkeit [...] nichts als vordergründige Abbildung entdeckt."[599]

Übereinstimmung herrschte bei den Kritikern abschließend darüber, dass die Ausstellung „Dresdner Kunst heute" eine „gelungene Ergänzung zur VIII. Kunstausstellung der DDR" war.[600] Denn von den 62 Künstlern waren nur 23 auch an der VIII. Kunstausstellung beteiligt.[601] Die Bedeutung der Exposition im Leonhardi-Museum lag jedoch nicht nur in der Quantität, sondern vor allem in der präsentierten thematischen Vielfalt. Anders als im Albertinum ging es hier nicht um die neue, freiere Darstellung des Lebens der Arbeiterklasse, sondern die Gemälde, Graphiken und Skulpturen waren ausschließlich Themen gewidmet, die zum privaten Umfeld der Künstler gehörten.[602] Erwähnenswert ist auch die Tatsache, dass über die Hälfte (35) der 62 beteiligten Künstler vorher bereits im Leonhardi-Museum ausgestellt hatten. Dazu gehörten P. Herrmann, Göschel und Wahl, die je ein originalgraphisches Plakat zur Ausstellung druckten. (Abb. 75, 76) [603]

Der Saisonbeginn 1978 wurde „kraftvoll durch einen Maler akzentuiert", von dem in Dresden bisher nur ein einziges Bild - „Blutende Engel - gequältes Land" auf der VIII. Kunstausstellung der DDR - zu sehen war: dem Lausitzer Künstler **Horst Bachmann**.

Bachmann, 1927 in Bautzen geboren, hatte 1949 kontinuierlich zu malen angefangen und damit einen Weg gefunden, „mit den Problemen des Lebens fertig zu wer-

---

599 Siegmar Nahser, Dresdner Kunst heute; Manuskript 10.12.1977, S. 4.

600 Bernd Rosner: Dresdner Kunst heute. Analyse der Ausstellung im Leonhardi-Museum; Manuskript. Vgl. auch Diether Schmidt: „Es tut gut, neben dem knappen Dresdner Beitrag zur VIII. Kunstausstellung Näheres zur Dresdner Kunstszene zu erfahren." (ST, 1.12.1977.)

601 Das MfS war zwar auch interessiert an dieser „Quote", konnte sie jedoch nicht erstellen: Für die Auswahl schien es „unerheblich, ob es sich möglicherweise um Werke handelt, die für die VIII. Kunstausstellung eingereicht oder abgelehnt waren. Eine Übersicht hierzu gibt es nicht. Es kann auch derzeit von den Verantwortlichen des Bezirksverbandes nicht gesagt werden, ob sich darunter überhaupt Werke befinden, die für die VIII. Kunstausstellung eingereicht waren." (BStU, Dresden OV 1934/79, 1, S. 333; zit. nach Hofer 2006, S. 81.)

602 Genau hier setzte auch die Hauptkritik des MfS an: „Es fehlen solche Themen wie antiimperialistische Solidarität, die Darstellung von Themen aus der Arbeitswelt, die Darstellung der Arbeiterklasse und eindeutige politische Bekenntnisse zu Gegenwartsfragen sind auch nicht vorhanden. So gesehen stellt die Ausstellung keinen Beitrag zur weiteren Durchsetzung unserer kulturpolitischen Linie auf dem Gebiet der Bildenden Künste dar." (BStU, Dresden OV 1934/79, 1, S. 333; zit. nach Hofer 2006, S. 81.)

603 Das Plakat von Peter Herrmann, ein Linolschnitt mit dem Motiv des Neustädter Bahnhofs und einem falschen Datum, ist abgebildet im Ausstellungskatalog Mössinger 2009, S. 108.

den. Wenn ich etwas in eine Form gebracht, also formuliert habe, ist das mein Beitrag zur Lösung." Als Autodidakt absolvierte er sein „Studium" vor allem in der Natur und lernte auch von den großen Meistern der Kunstgeschichte, denn dieses Erbe war für ihn „das Fundament, ohne das man nicht auskommt, wenn man etwas Neues und Eigenes dazutun will."[604]

Nachdem Bachmann viele Jahre völlig zurückgezogen gearbeitet hatte und nur wenige befreundete Maler und Lyriker an seinem künstlerischen Schaffen teilhaben ließ, hatte er einige seiner Arbeiten 1965 erstmals auf Ausstellungen in Polen gezeigt. Zehn Jahre später erklärte sich Bachmann zögernd bereit, in der Berliner *Galerie Arkade* auszustellen. Im kleinen Katalog sind neben seinen Werken auch Gedichte von Wulf Kirsten, Adolf Endler, Michael Franz und Kito Lorenc abgedruckt.[605]

Im Leonhardi-Museum waren vom 19.3.- 23.4.1978 Graphiken, Tafelwerke und Montagen, die in den letzten 20 Jahren entstanden waren, ausgestellt: „In die Dresdner Kunstszene mit ihren feinen Valeurchens fährt die Kunst Horst Bachmanns im Frühjahr 1978 mit der Wucht eines Taifuns. Vor diesen Arbeiten kann keiner kalt bleiben. Man kann sie unter Umständen ablehnen, ja sogar hassen, nur nicht gleichgültig sein."[606] In seinen Tafelbildern und Graphiken griff Bachmann thematisch gern auf alttestamentarische und mythologische Quellen zurück („Prophetenkopf", „Hiob", „Rosenphönix", „Leda und der Schwan", „Der Golem"), hinterfragte die Beziehungen zwischen den Geschlechtern („Ungleiches Paar", „Sorbisches Liebespaar") und porträtierte das menschliche Gefühlsleben („Der Lachende", „Der Verdammte", „Unzufriedener"). Dabei war sein Ausdruck sehr emotional, expressiv und symbolisch, für seine Erlebnisse fand er Zeichen und Formen, „die durchaus nicht nur der optischen Wahrnehmung entstammen."[607] Die Farbpalette reichte von zarten Tönen bis zu wahren Farborgien, das Gemälde „Nacht der Kalypse" zum Beispiel war in kräftigem monochromen Rot gemalt.

---

[604] Horst Bachmann; Katalog, Galerie Arkade, Berlin 1975. Bachmann, gelernter Maurer, arbeitete von 1956-71 bei der Staatlichen Versicherungsanstalt der DDR und wurde 1974 Mitglied des Dresdner VBK.
[605] Bereits 1973 war im Aufbau-Verlag der Band „Flurbereinigung. Gedichte" des sorbischen Dichters Kito Lorenc mit sechs Reproduktionen nach Bildern von Horst Bachmann erschienen. Vgl. Horst Bachmann; Katalog, Galerie Arkade, Berlin 1975.
[606] Diether Schmidt in seiner Eröffnungsrede, Typoskript. Vgl. K. Brodack (unter diesem Pseudonym schrieb Bachmanns Frau): Kunst mit der Wucht eines Taifuns. Dresdner Leonhardi-Museum präsentiert Arbeiten von Horst Bachmann; Neue Zeit, 12.4.1978. / Dieter Zumpe: Urwüchsige Malkraft. Horst Bachmann im Leonhardi-Museum; ST, 15./16.4.1978.
[607] Horst Bachmann; Katalog, Galerie Arkade, Berlin 1975.

Einen eigenen, wesentlichen Teil innerhalb des Bachmannschen Werkes bildeten die Collagen: Materialien wie Holz, Lumpen, Knochen, Stricke, Metallfolie, Kabelreste, Schrottteile, Glas und Kunststoffabfälle setzte er zu phantasievollen Kompositionen zusammen und bemalte sie abschließend. Auf diese Weise entstanden Arbeiten mit Fetisch-Charakter, die den Betrachter sofort in ihren Bann ziehen konnten. (Abb. 77)

Nachdem schon Arbeiten seiner Künstlerfreunde und ehemaligen Schüler Peter Graf,[608] Peter Makolies, A.R. Penck und Peter Herrmann im Leonhardi-Museum ausgestellt waren, bekam **Jürgen Böttcher** / **Strawalde** vom 30.4.- 28.5.1978 erstmals die Möglichkeit, seine Werke in diesem Haus zu zeigen.

Böttcher, 1931 im sächsischen Frankenberg geboren, war in Strahwalde in der Oberlausitz aufgewachsen und hatte 1949-53 an der HfBK Malerei u.a. bei Wilhelm Lachnit studiert. Nach erfolgreichem Abschluß hatte er als freischaffender Künstler Zeichenkurse an der Volkshochschule in Dresden gegeben, bis er 1955 ein Regie-Studium an der Hochschule für Filmkunst in Babelsberg aufgenommen und 1960 mit dem Film „Drei von Vielen" abgeschlossen hatte.[609] Ab 1960 arbeitete Böttcher als Regisseur im Berliner DEFA-Studio für Dokumentarfilm.[610]

Die Ausstellung im Leonhardi-Museum ermöglichte einen Einblick in die künstlerische Entwicklung des Zeichners und Malers Böttcher. Auf der Suche nach Inspiration hatte er sich zunächst am Werk internationaler Künstler orientiert, seit 1954 setzte er sich intensiv mit Picasso auseinander: „Er fühlt sich zu den erotischen, heiteren, aber auch tragischen Frauenfiguren Picassos hingezogen und filtriert aus ihnen eine Lebenshaltung, die ihm verwandt ist."[611] Neben Frauenbildern wie „Mutter mit Kind" (1956), „Harlekin" (1959) und „Liegende mit Plattenspieler" (1958/60) waren auch von Picassos Formensprache angeregte Stilleben in der Ausstellung zu sehen. (Abb. 7) Ab 1960 löste sich Böttcher, der nun mit Strawalde signierte, von der Gegenständ-

---

[608] Peter Graf besuchte zwar nicht den Zeichenkurs von Böttcher an der Volkshochschule, gehörte aber zu dem Freundeskreis, der sich daraus entwickelte und welcher sich oft bei Böttcher zu Hause traf.

[609] In diesem Film porträtierte er den Alltag seiner Malerfreunde Peter Graf, Peter Herrmann und Peter Makolies. Da die Partei darin einen Gegenentwurf zum offiziellen Bild des Künstlers in der DDR sah, wurde der Film verboten, genau wie Böttchers erster und einziger Spielfilm „Jahrgang 1945" (1965).

[610] Hier entstanden Dokumentarfilme wie „Die Ofenbauer" (1962), „Der Sekretär" (1967) und „Wäscherinnen" (1972).

[611] Vgl. Eugen Blume: Collagen von Strawalde; IN: Strawalde. Collagen-Malerei; Katalog, Cuxhaven 1999.

lichkeit und konzentrierte sich auf die Eigenwertigkeit der Farbe und ihre plastische Struktur. Aus dicken, pastosen Farbschichten entstanden zunächst „Erdbilder" (1962), „deren Grün- und Brauntöne die Erinnerung an den Duft der Erde und des Grases wachhalten" und deren Plastizität das natürliche Licht-Spiel einbezieht. Die Sinnlichkeit der Erdbilder fand ihre Fortsetzung in den Assemblagen/Collagen, die seit Mitte der 1960er Jahre entstanden. Vor allem Stoffreste, wie ein Stück alter Samtstoff oder ein abgerissener Hemdkragen, aber auch Pflanzen, Metalle, Schachteln, Hölzer, verblasste Fotografien u.a. fügte Strawalde in seine Bilder ein oder kombinierte diese „Zeugnisse der verinnenden Zeit" auf einem neutralen Untergrund, welchen er abschließend mit einer Farbschicht überzog.[612]

Besonders umfangreich war das Konvolut der präsentierten Zeichnungen, die der Künstler als Spuren von Gesehenem, Erfahrenem, als „Singen ohne Worte" bezeichnete und die sein geistiges Reservoir bildeten. Schließlich gehörten auch erste Übermalungen zur Ausstellung: Einen historischen Druck übermalte er mit Kreide und gab ihm den Titel „Blinde Kuh. Gelinde Übermalung" (1975).

Böttcher druckte für seine Ausstellung zwei Plakate: Einen Frauenkopf mit Hut neben einem Rembrandt-Selbstbildnis aus dem Jahre 1631 und eine Phantasielandschaft, die er mit farbiger Kreide übermalte. (Abb. 78)

Die Exposition im Leonhardi-Museum war die erste Personalausstellung des 47jährigen Künstlers, der als Dokumentarfilmer überregional und sogar international anerkannt war - eine Auswahl seiner Dokumentarfilme wurde parallel in den Parklichtspielen am Schillerplatz gezeigt-, dessen bildnerisches Werk aber bisher nur Freunde und Insider kannten.[613]

Lothar Böhme war nach Hans-Otto Schmidt und Rolf Händler der dritte Berliner Künstler, welcher in den 1970er Jahren im Leonhardi-Museum die Möglichkeit einer Einzelausstellung bekam. Böhme, Jahrgang 1938, hatte von 1957-1961 in der Graphikklasse der Meisterschule für Kunsthandwerk in Berlin-Charlottenburg studiert

---

[612] Vgl. Eugen Blume: Collagen von Strawalde; IN: Strawalde. Collagen-Malerei; Katalog, Cuxhaven 1999.

[613] Im IM-Bericht wird die Ausstellung als formalistisch und „parteilich nur z.T. vertretbar" eingeschätzt. Auch erweckte „der Aufwand, den man um die Persönlichkeit des Künstlers und Regisseurs Jürgen Böttcher gemacht hat, den Eindruck eines etwas provozierenden Verhaltens von Seiten der Arbeitsgruppe Leonhardimuseum." (BStU BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 9-10.)

und arbeitete seit 1961, nachdem er das Studium wegen des Mauerbaus abbrechen musste, freischaffend in Berlin.[614]

Bereits in dieser Zeit war Böhmes Motivkreis Akt - Selbstbildnis - Stilleben entstanden, dem er sich seitdem eng verbunden fühlte. Demzufolge zeigten die im Leonhardi-Museum vom 4.6.- 2.7.1978 ausgestellten zwanzig Gemälde auch nur die genannten Motive. Der Künstler selbst hat diese Konzentration „nie als Einschränkung empfunden, schon gar nicht als eine Einschränkung der Wirklichkeitssicht. Ich sehe im Gegenteil in dieser Konzentration eine Möglichkeit, durch Verdichten- und Wesentlichmachen des Gegenstandes der Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen."[615]

Charakteristisch für Böhmes Aktbilder war die ausgeprägte Körpergestik der weiblichen Modelle. Diese waren meist in Situationen angespannten Sitzens, Liegens, Kniens oder Stehens festgehalten. Genau diese Verschränkungen, die innere Spannkraft der Figuren interessierte Böhme, der seine Akte nicht vor dem Modell, sondern nach Zeichnungen, die vor der Natur entstanden sind, malte. Die Frauen bleiben anonym. Während ihre Körper meist in ihrer Ganzheit dargestellt sind, zeigen ihre Gesichter ein „maskenhaft zugezogenes Antlitz".[616] Beispielhaft ist die Aktdarstellung auf dem Plakat. (Abb. 79)

Die Stilleben waren aus alltäglichen Objekten wie Äpfeln, Schalen, Flaschen oder kleinen Wachsfiguren komponiert, die entweder in der Gesamtsicht, auf einem Tisch liegend, oder als Nahbild im Ausschnitt zu sehen sind. Die Stilleben waren genau wie die Akte in einer dunklen, sonoren Tonskala gemalt, Böhme verwendete bevorzugt erdige Farben und setzte sparsame Akzente. Die Exposition umfasste außerdem „verhältnismäßig viele Selbstporträts" und eine Landschaft in fein abgestuften Grüntönen.[617]

---

[614] Zwar arbeitete Böhme seit 1961 als freischaffender Künstler, seinen Lebensunterhalt verdiente er sich bis 1981 jedoch durch Aufträge für Messen und Ausstellungen der Bauakademie.
[615] Lothar Böhme im Gespräch mit Roland März; IN: Lothar Böhme. Der Maler und sein Motiv; Katalog, Studio-Ausstellung im Alten Museum, Berlin 1982, o.S.
[616] Roland März; IN: Lothar Böhme. Der Maler und sein Motiv; Katalog, Studio-Ausstellung im Alten Museum, Berlin 1982, o.S.
[617] K. Brodack: Zwei Stimmen eines farbigen Ensembles. Ausstellungen von Herta Günther und Lothar Böhme; Neue Zeit, 13.7.1978.

Seine erste Einzelausstellung hatte Böhme 1976 in der Berliner *Galerie am Prater*. Im gleichen Jahr kaufte die Nationalgalerie Berlin das „Stilleben mit Plastik” an, welches zu den im Leonhardi-Museum präsentierten Gemälden gehörte.[618]

Auch der Dresdner Künstler **Günther Hornig** erhielt erstmals in Berlin - 1974 in der privaten *Galerie Schweinebraden* - die Möglichkeit einer Einzelausstellung. Hornig, 1937 in Bitterfeld geboren, hatte, nachdem er Erfahrungen als Theatermaler und Bühnenbildassistent gesammelt hatte, von 1957-1962 Malerei und Graphik an der HfBK in Dresden studiert und lehrte an dieser Hochschule ab 1968 im Grundlagenstudium im Fachbereich Bühnenbild.

Die „Vermittlung der Grundlagen künstlerischen Gestaltens hatte zweifellos ihre Rückwirkung auf das eigene Schaffen,” das ihm Ende der 1960er Jahre „in einer tiefen Existenzkrise die Sinnlosigkeit künstlerischen Tuns” vor Augen geführt hatte.[619] Nach dem Rückzug auf elementare geometrische Gestaltungsmittel, aus denen er in Malereien und Collagen zeichenhafte abstrakte Kompositionen schuf, ging er noch weiter zurück, und es kam zunächst zu Formzerstörungen, bis 1974 die ersten Materialbilder entstanden.

Hornigs Reservoir von Materialien bestand nun aus Plakat-, Gouache-, Alkyd- und Ölfarben, Kreide, Gips, Sand, Zement, Papier, Holz, Bindfäden, Drähten, Nägeln sowie Leim und bot ihm eine unerschöpfliche Fülle von Anregungen. So entstanden „aus gespannten oder verfilzten und herabhängenden Bindfäden, aus zerfetztem Papier, aufgeleimten Kartonstreifen oder aufgerissenen Wabenpappen” Strukturen, die mit Farb- und Zementmassen verschmiert, von neuen Strukturen überlagert und neu zugekleistert wurden. Durch diese Schichtung und Überlagerung entstand Räumlichkeit, die Farbigkeit wurde von den Grau- und Brautönen der verwendeten Materialien bestimmt.[620]

In der Ausstellung im Leonhardi-Museum, die am 9. Juli 1978 von Diether Schmidt eröffnet wurde, waren 19 Materialbilder aus den Jahren 1973-1977 und elf aktuelle Collagen zu sehen, die in ihrer Zusammenstellung „einen geschlossenen Eindruck im

---

[618] Stilleben mit Plastik, 1976, Öl/Leinwand, 80x110,5 cm; Vgl. Jacobi 2003, S. 32.
[619] Günther Hornig; Katalog, Galerie Johannes Zielke, Berlin 1994, o.S.
[620] Günther Hornig; Katalog, Galerie Johannes Zielke, Berlin 1994, o.S.

Hinblick auf das künstlerische Anliegen” Hornigs vermittelten.[621] (Abb. 8) Dieses Anliegen beschrieb der Künstler selbst wie folgt: „Die Beziehung zwischen Detailform und Strukturgefüge nämlich, wie sich die Teile gegenseitig beeinträchtigen und beeinflussen - das Wie dieser Aktivitäten - erscheint mir von höchster Bedeutung.”[622]

1978 waren Hornigs Materialbilder auch auf der VIII. Kunstausstellung der DDR und in der Exposition „Von der Collage zur Assemblage” in der Berliner Nationalgalerie zu sehen.[623]

Drei Monate nach seinem ehemaligen Zeichenlehrer Jürgen Böttcher bekam der Bildhauer **Peter Makolies** im Leonhardi-Museum eine Personalausstellung. Der 1936 geborene Makolies hatte 20jährig die Gesellenprüfung als Steinbildhauer abgelegt und 1958 neben der beruflichen Tätigkeit, die in dieser Zeit vor allem in der Anfertigung von Sandsteinkopien barocker Figuren bestand, mit eigenen künstlerischen Arbeiten begonnen. Nach bestandener Meisterprüfung arbeitete er ab 1965 freiberuflich als Bildhauer, war im gleichen Jahr an der Ausstellung im Puschkinhaus beteiligt[624] und hatte 1966 schon einmal seine Plastiken im großen Saal auf der Grundstraße aufgebaut, doch die Gemeinschafts-Ausstellung mit Horst Leifer und Wolfram Hänsch durfte damals nicht eröffnet werden.[625]

Zwölf Jahre später konnte Makolies vom 3.9.- 17.9.1978 aktuelle Plastiken und Zeichnungen im Leonhardi-Museum zeigen. Den Mittelpunkt der Exposition bildete die Kunstmarmor-Gruppe der „Vier Erdteile”. Inspiriert von der mythologischen Überlieferung, dass die „Körper der vier Okeanos-Töchter aus Abwandlungen immer der gleichen Elemente gebildet sind,” schuf Makolies aus Kugelformen die Skulpturen Europa, Asien, Afrika und Amerika: Das in warme Farben getauchte Europa besteht aus einer größeren zentralen Kugel, daran ordnen sich „vier zur Eiform gelängte Kugeln als hochragende Schenkel und darüber stützen sich schwellende Brüste, zwischen denen der mehransichtige Kopf auftaucht.” Asien ist erdgrün und vermittelt „mit

---

[621] K. Brodack: Unerschöpfliche Fülle von Anregungen. Materialbilder und Collagen von Günther Hornig im Leonhardi-Museum; Neue Zeit, 15.8.1978.
[622] Günther Hornig IN: Berlin 1978, o.S.
[623] Vgl. Berlin 1978, o.S.
[624] Vgl. Kap. 3.4.3. dieser Arbeit.
[625] Vgl. S. 76 dieser Arbeit.

den vegetabilischen Einschnürungen und Faltungen, welche die Formen zur Ruhe drängen," den Eindruck gesammelter Kraft. Afrika ist dunkel und von roten und weißen Adern durchzogen, aus dem Kugelkopf leuchten riesige Augen „und blicken herausfordernd um sich." Amerika ist aus neun Kugeln in kühlem Blau zusammengesetzt und stellt in seiner harten Rationalität die konzentrierteste Figur der Gruppe dar.[626]

Die präsentierten Skulpturen, zu denen noch „Utopia" und ein kugeliger Frauen-Torso mit dem schönen Namen „Eröffnung der Badesaison" gehörten, waren in Kunstmarmor ausgeführt.[627] Diese barocke Technik hatte Makolies zunächst erlernt, um bei Restaurierungen Steinimitationen herzustellen. 1978 hat er die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten, die der Kunstmarmor durch Farbgebung, Strukturierung oder Einlagen in sich birgt, erstmals für seine eigenen Arbeiten genutzt.

Als „Fortsetzung von Plastik in der Zeichenebene" bezeichnete ein Rezensent treffend die weiblichen Körper, die Makolies ab 1977 mit einer speziellen Spritztechnik auf Papier gebannt hat: In abstrahierter, geometrischer Formensprache „zeichnete" er Frauen-Torsi sowie „Körper-landschaften" und ging dabei, wie bei den Skulpturen, von der Kugel aus.[628] Diese strengen, akkurat ausgeführten Blätter (insgesamt 26) umgaben die Plastiken und waren, genau wie das Plakat zur Ausstellung, von einem eigenen ästhetischen Reiz. (Abb. 80)

In den 1970er Jahren waren Arbeiten von Makolies nicht nur in Dresden auf den Bezirksausstellungen und der VIII. Kunstausstellung der DDR zu sehen, sondern auch in Antwerpen und Budapest.

Nachdem Ende 1977 im Leonhardi-Museum und in der *Galerie Nord* in der Überblicks-Ausstellung „Dresdner Kunst heute" Werke von Künstlern aller Generationen zusammengestellt worden waren, konzentrierte sich Diether Schmidt ein Jahr später in der von ihm kuratierten Exposition **Kontraste** auf die junge Generation: Die kleine Schau im Leonhardi-Museum suchte vom 24.9.- 22.10.1978 „Antworten anzubieten

---

[626] Peter Makolies. Plastik, Zeichnungen; Katalog, Orangerie im Neuen Garten, Potsdam 1982; S. 6-8.
[627] Makolies erinnert sich, dass er die Skulptur aufgrund ihrer Bikini-Streifen auf den Namen „Eröffnung der Badesaison" getauft hatte. (Gespräch mit Peter Makolies am 8. Juni 2006 in Dresden.)
[628] Günther Perlt: Im Leonhardimuseum. Plastik und Zeichnungen von Peter Makolies; SNN, 15.9.1978.
Vgl. Gunter Ziller: Makolies-Ausstellung im Leonhardi-Museum; ST, 13.9.1978.

auf die Frage nach der bewussten Traditionswahl und sich von Traditionen abwendenden Neuerungen jüngerer Künstler Dresdens."[629] Dabei kam es Schmidt darauf an, aufzuzeigen, dass sich die junge Kunst der Elbestadt in den letzten Jahren vom Einfluss der Hochschullehrer gelöst und sich statt dessen unter den älteren freischaffenden Kollegen Mentoren gesucht hatte.

Schmidt teilte die ausgewählten 27 Maler und Bildhauer in der Ausstellung in zwei Gruppen auf: in den Flügel des „lyrischen Intimismus", dem die beiden Maler Hans Jüchser (1894-1977) und Joachim Heuer (Jg. 1900) vorangestellt waren, und in „den globaler orientierten Flügel" mit den Vorbildern Hermann Glöckner (Jg. 1889) und Willy Wolff (Jg. 1905). Allen vier Mentoren war gemeinsam, dass sie ihr beachtliches künstlerisches Werk in Zurückgezogenheit erarbeitet hatten und nur selten öffentlich ausstellen konnten.

Zur Gruppe Jüchser/Heuer ordnete Schmidt Ursula Bankroth, Klaus Drechsler, Wolfgang Friedrich, Herta Günther, Veit Hofmann, Freya Kecke, Christian Kirsten, Siegfried Klotz, Fridrun Kuhle, Wolfgang Kuhle, Dieter Melde, Peter Muschter, Sibylle Leifer, Stefan Plenkers, Günter Tiedeken, Günter Schreiber und Horst Weber; zur Gruppe Glöckner/Wolff Bernd Bankroth, Wolfgang Beier, Dottore, Michael Freudenberg, Wolfgang Korn, Herbert Kunze, Ulrich Lindner, Wolfgang Petrovsky, Jürgen Schieferdecker und Klaus Dennhardt, der das Plakat zur Ausstellung gedruckt hat. (Abb. 81)

Im Gegensatz zu Schmidts Ankündigung macht diese Aufzählung deutlich, dass es sich hauptsächlich um Maler und Bildhauer der mittleren Generation handelte, nur acht Künstler waren unter 35 Jahren alt und der 65jährige Herbert Kunze gehörte eigentlich auf die Seite der „Lehrenden"![630] Wirklich jung waren die 75 ausgestellten Arbeiten, denn die 60 Werke der Malerei und die 15 Plastiken waren „im wesentlichen in den letzten drei Jahren entstanden."[631]

---

[629] Diether Schmidt im Faltblatt zur Ausstellung, o.S.

[630] Zu den jungen Künstlern gehörten nur Freudenberg, Hofmann, Kecke, Korn, S. Leifer, Petrovsky, Plenkers und Schreiber.

[631] Gabriele Muschter: Analyse der Ausstellung „Kontraste-Dresden '78"; Manuskript, 1978.

Die besondere Leistung der Ausstellung „Kontraste” bestand jedoch weniger in der Auswahl der Schüler-Generation, sondern in der Tatsache, dass Schmidt mit dieser Ausstellung deutlich zeigte, dass die Dresdner HfBK in den 1970er Jahren kaum Einfluss auf die künstlerische Entwicklung (einiger) ihrer Studenten hatte, sondern dass es ältere Künstler wie Heuer, Jüchser, Glöckner und Wolff waren, die von den Studenten frei und selbstbestimmt als Mentoren ausgewählt wurden und „nicht direkt als Lehrer, aber durch die künstlerische Reife ihres Werkes schulbildend wirkten.”[632] Die vier Mentoren erfuhren nicht durch offizielle Lehre, sondern vor allem auf Grund ihres kompromisslosen Lebens für eine Kunst höchsten Anspruchs eine hohe Wertschätzung im privaten Freundes- und Kollegenkreis.

Auf „Kontraste” folgte die von der Arbeitsgruppe „Junge Künstler” des VBK Dresden initiierte Ausstellung **Das Meer**.[633] Vom 29.10.- 26.11.1978 waren im Leonhardi-Museum rund 50 Werke der Malerei, Graphik und Plastik zum Thema Meer von insgesamt 27 Künstlern ausgestellt.

Von Dieter Bock, Peter Graf, Gunter Herrmann (Abb. 82), Peter Herrmann, Michael Horwath, Johanna Kaiser, Peter Kaiser, Freya Kecke, Dieter Kecke, Dieter Melde und Stefan Plenkers waren Gemälde zu sehen; von Siegfried Adam, Marlies Lilge, Wolfgang Petrovsky, Petra Schwandt, Frank Voigt und Karla Woisnitza Aquarelle; von Klaus Drechsler, Veit Hofmann, Christa Jura und Maria Laufer-Herbst graphische Blätter; Collagen von Jürgen Haufe und Claudia Kutzschera-Böhme; zwei Zeichnungen von Wolf-Udo Lenkisch sowie eine Plastik von Claus Freytag und eine Fotographik von Ulrich Linder. Die Motive umfassten Strandszenen, Badende, Häfen, Boote, reine Landschaften, ... [634] Außerdem haben einige Künstler „‘Objekte’ aufgestellt, ein kleiner Haufen Ostseesand ist in eine Ecke geschüttet worden, darüber eine Kette mit Hühnergöttern - das alles auf so dilettantische Weise, daß man die Absicht merkt und verstimmt ist,” wie Gabriele Muschter in ihrer Ausstellungs-Analyse schrieb. Die Kunstwissenschaftlerin erkannte darin ein negatives Originalitätsstreben, das der

[632] Diether Schmidt im Faltblatt zur Ausstellung, o.S.

[633] Michael Freudenberg bestätigte, dass diese Ausstellung nicht von der AG Leonhardi, sondern direkt von der im VBK angesiedelten Arbeitsgruppe „Junge Künstler” zusammengestellt wurde. (Gespräch mit Michael Freudenberg am 26. Oktober 2005 in Dresden.)

[634] Zum Themenkomplex „Meer” Vgl. Hubertus Gaßner, Eckhart Gillen: Die Werktätigen gehen baden. Strandbilder der 70er Jahre in der DDR; IN: Berliner Hefte, Nr. 4, Juli 1977, S. 52-61. / Gillen 2005.

Qualität der Ausstellung schadete, und auch die „Objekte” von Eckehart Ruthenberg - Strandgut, verschiedene Hölzer mit langen Nägeln zusammengehalten - erinnerten sie „an Bestrebungen von Hobbybastlern und Urlaubsfreuden.”[635]

Bis auf die 66jährige Johanna Kaiser waren die beteiligten Künstler zwischen 26 und 41 Jahren alt, aber auch J. Kaiser zählte eigentlich zu den „Jungen”, denn sie hatte erst 1973 mit der Malerei begonnen.[636] Und während sieben Künstler bereits an der vorangegangenen Kontraste-Schau beteiligt waren, stellte knapp die Hälfte der Maler und Bildhauer im Rahmen dieser Ausstellung erstmals im Leonhardi-Museum aus.

Eberhard Göschel, der seit 1978 nicht nur Meisterschüler bei Theo Balden an der Akademie der Künste in Berlin war, sondern auch die Obergrabenpresse mitgegründet hatte und zusammen mit Peter Herrmann und Claus Weidensdorfer zu den Gründungsmitgliedern der *Galerie Mitte* gehörte, gab 1979 die Leitung der AG Leonhardi-Museum an Michael Freudenberg ab.[637]

Mit dem 30jährigen Freudenberg und den neuen AG-Mitgliedern Helge Leiberg und Volker Henze dominierten nun wieder junge Künstler die AG, zu der aber weiterhin Göschel, Herrmann und Thea Richter gehörten.

Die Saison des Jahres 1979 begann mit der Ausstellung einer Künstlerin, welche an den beiden letzten Gruppen-Expositionen „Dresdner Kunst heute” (mit einem Porträt) und „Kontraste” (in der Gruppe Jüchser/Heuer) beteiligt war: **Sybille Leifer**. 1943 in Krakau geboren, hatte sie nach einer Fotografen-Lehre 1966-72 an der Dresdner HfBK bei Gerhard Kettner und Jutta Damme studiert und war seitdem, wie ihr Mann Horst Leifer, an der Elbe und an der Ostsee, in Sanz, freischaffend tätig. Vom 18.3.-

---

[635] Gabriele Muschter: Analyse der Ausstellung „Das Meer”; Manuskript, 1978.

[636] Johanna Kaiser (1912-1991), Mutter des Malers Peter Kaiser, hatte erst mit 61 Jahren begonnen zu malen, und „eine erste kleine Kollektion ihrer Bilder” war 1975 in der Dresdner *Galerie Kühl* zu sehen. Vgl. Johanna Kaiser; Katalog, Galerie Hieronymus, Dresden 1991.

[637] VBK-Bezirkssekretär Weber beobachtete diese Entwicklung mit Skepsis: „In der letzten Zeit ist spürbar, daß bestimmte Bemühungen der bekannten Künstler der AG vorhanden sind, sich aus der AG zurückzuziehen und ihre eigenen Ausstellungsvorhaben anderweitig zu realisieren. Das kommt u.a. darin zum Ausdruck, daß der Göschel den Vorsitz der AG abgeben möchte und den Freudenberg vorschlägt. Aber natürlich nicht in Übereinstimmung mit dem VBK, sondern man macht erst einmal untereinander Strategie, um dann eine gemeinsame Position zu haben. Bis jetzt sind sie noch nicht offen an mich herangetreten. [...] In allen Bemühungen ist natürlich wieder die Opposition gegenüber der offiziellen Ausstellungspolitik zu spüren.” (Weber, 1.3.1979, BStU BV Dresden, AIM 464/90, Bl. 43.)

22.4.1979 waren im Leonhardi-Museum Malerei, Graphik und Handzeichnungen von Leifer ausgestellt.

Ihre Motive fand die Künstlerin in ihrer unmittelbaren Umgebung. Wie ihre gleichaltrigen Dresdner Kolleginnen Christine Wahl und Kristine Wischniowski porträtierte Leifer ihr nahestehende Menschen in Interieurs, die von vertrauten Dingen erzählen, und auch in der freien Natur, wie z.B. in der Bleistiftzeichnung „Kinder am Strand”. (Abb. 139) Während ihre Zeichnungen mit wenigen Strichen ausgeführt waren, dominierten in den Gemälden und Aquarellen die Farbfläche bzw. der breite Pinselstrich. Und in ihren Holzschnitten „gelangte sie, anknüpfend an Werke des deutschen Expressionismus, zu einem heftig erregten Ausdrucksstil. Man spürt seinerseits den Widerstand, den das Material dem künstlerischen Anliegen entgegensetzte, aber auch die Naivität des Erlebens, des Sehens, mit der die Formen und Formbeziehungen aufgenommen und gestaltet wurden.”[638]

In den 1970er Jahren hatte Leifer bereits Einzelausstellungen in Greifswald und Dresden und war an mehreren überregionalen Expositionen beteiligt.

Nachdem die befreundeten jungen Künstler **Anatol Erdmann**, **Volker Henze**, **Hans Scheib** und **Reinhard Stangl** ihre erste Ausstellung 1978 in der Berliner *Galerie Mitte* hatten, stellten sie sich vom 29.4.- 27.5.1979 erstmals dem Dresdner Publikum vor.[639] Scheib (Jg. 1949), Stangl und Henze (beide Jg. 1950) hatten zusammen an der HfBK in Dresden studiert: Scheib von 1971-76 Plastik,[640] Stangl und Henze von 1972-77 Malerei. Der Autodidakt Erdmann (Jg. 1952) war seit 1972 mit Scheib befreundet und seit 1975 künstlerisch in Berlin tätig, wo er zusammen mit Scheib eine Ateliergemeinschaft gegründet hatte. In Dresden arbeitete 1979 nur Henze freischaffend, denn auch Stangl war nach dem Studium nach Berlin zurückgekehrt.

---

[638] Claußnitzer 1984, o.S.

[639] „Am Ende des Jahres das Ausstellungsdebüt in der Berliner Reinhardtstraße, wo die 1978 eben erst gegründete Galerie Mitte das Wagnis einging, ihre Existenz schon wieder zu riskieren, indem sie die unangepaßten Bildideen der Jungen, ihre künstlerische Rebellion gegen die erstarrte gesellschaftliche Realität präsentierte.” (Gabriele Kukla; IN: Reinhard Stangl. Bilder 1986-1990; Berlin 1990.)

[640] „Wichtig sind für Scheib die Fächer ‘Perspektivisches Zeichnen’ bei dem von ihm geschätzten Lehrer Gotthard Binnewerg und ‘Grundlagen der Architektur’ bei Siegbert Langner. Ansonsten erscheint Scheib das Studium ‘verfault und verschult’ und mobilisiert doch die inneren Gegenkräfte und die Solidarisierung mit gleichgesinnten Kommilitonen.” (Hans Scheib. Figur; Katalog, Märkisches Museum Witten, Schwetzingen 1995, S. 9.)

Stangl, der 1978 gemeinsam mit Henze und Scheib ein Wandbild für das Foyer eines Berliner Kinder- und Jugendtheaters ausgeführt hatte,[641] zeigte im Leonhardi-Museum Gemälde, Zeichnungen und Graphik. Seine Ölbilder wie „Paar im Freien" oder „Ein stilles Leben" waren mit dunklen Farben gemalt und zeigten „häufiger Nacht- als Tagszenen, mehr Glühlampe als Sonne";[642] in seinen farbigen Zeichnungen auf schwarzem Papier orientierte er sich dagegen am amerikanischen Informel.

Henze nutzte vor allem die Technik der Fotomontage für seine Arbeiten. Er zeigte mehrere Foto-Übermalungen, auf denen er alte Familienfotos oder Fotos von Armeeangehörigen expressiv übermalt hatte („Reste I und II"). Scheib's Gemälde verwiesen deutlich auf die Dresdner Tradition der ASSO („Porträt U.H.", 1976; „Zentralviehhofbrücke", 1977), und für seine Skulpturen hatte er im spröden Kiefernholz der Deckenbalken Berliner Abrisshäuser ein neues Material gefunden, nachdem ihm Ende der siebziger Jahre „die Lächerlichkeit seines Vorhabens als diplomierter Plastiker", der Gipsmodelle für Bronze-Skulpturen herstellte, für die es keine Bronze gab, bewusst geworden war. In den großen Saal des Leonhardi-Museums stellte er eine akrobatisch verrenkte Frauenfigur expressiven Charakters, die ihren Kopf mit den weit aufgerissenen Augen durch ihre langen nackten Beine steckt.[643]

Die präsentierten Skulpturen Erdmanns waren eher still und asketisch, die Gesichter und Körper bestehen aus feingliedrigen, langen Formen, die eine Anregung durch das Werk Alberto Giacomettis deutlich spürbar werden lassen. Erdmann verwendete bevorzugt Gips und „arbeitet langsam, mitunter fast quälend, [...] gegen sich und seine Mühen rücksichtslos, reißt er Fertiges wieder ein ... und baut wieder auf."[644]

---

[641] Von der Welt des Theaters angeregt, hatten die Künstler zusammen mit Ursula Scheib und dem Dresdner Architekten Christian Helms auf der 12,50 m breiten Wandfläche im Foyer des „Theaters der Freundschaft" in Berlin-Lichtenberg einen vielfigurigen Fries geschaffen, „in dessen kulissenhaft verschachtelten Bildsegmenten kubistische, naive, expressive, romantische und klassische Elemente und Zitate sich ebenso unbefangen vermischten, wie Bühne und Leben, die Gestalten aus Gegenwart und Vergangenheit in einer märchenhaft-phantastischen Burleske miteinander verwoben waren." (Gabriele Kukla: Der Maler Reinhard Stangl-Versuch einer Näherung; IN: Reinhard Stangl. Bilder 1986-1990; Katalog, Galerie Mitte, Berlin April/Mai 1990. Das Wandbild gab es schon 1990 nicht mehr.)

[642] Ein stilles Leben, 1978, Öl/Leinwand, Collage auf dem Rahmen, 82,5x87,3 cm. (Böthig 1995, S. 135.)

[643] Vgl. Hans Scheib. Figur; Katalog, Märkisches Museum Witten, Schwetzingen 1995.

[644] Alexander Haeder: Anatol Erdmann; BK 9/1986, S. 412f. Haeder beginnt seinen Artikel mit folgendem Satz: „Meine erste Begegnung mit den Plastiken Anatol Erdmanns geht auf das Jahr 1979 zurück. Einige junge Künstler, fast alle Absolventen der Dresdener Kunsthochschule, hatten sich zu einer Gruppenausstellung im Leonhardi-Museum zusammengefunden. Erdmann war ein Außenseiter unter ihnen, der einzige Autodidakt der Gruppe."

Schließlich gehörten auch Arbeiten des jungen Graphikers Axel Krüger zur Ausstellung. Auswählen mussten sie seine Freunde, denn Krüger, der nach seinem Studium an der HfBK nach Stralsund gezogen war, hatte sich dort im November 1978 das Leben genommen. Da im Faltblatt hinter den Lebensdaten Krügers „Freitod” geschrieben stand, vernichtete der Verband die gesamte Auflage.[645]

Henze druckte daraufhin ein Plakat, das zusammengefaltet als Mappe für je eine Arbeit der fünf beteiligten Künstler verwendet und in dieser Form auch verkauft wurde.[646] (Abb. 83)

Hans Scheib und Anatol Erdmann hatten als VBK-Kandidaten die gleiche Mentorin: Die 1942 geborene Berliner Bildhauerin Sabine Grzimek, deren Arbeiten direkt nach der Ausstellung von Erdmann/Henze/Scheib/Stangl im Leonhardi-Museum zu sehen waren.[647]

Sabine Grzimek hatte 1962-1967 an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee bei Heinrich Drake und Arno Mohr Plastik studiert, war 1969-1972 Meisterschülerin bei Fritz Cremer an der Akademie der Künste und arbeitete seitdem freischaffend in Berlin.

Im Leonhardi-Museum waren vom 3.6.- 1.7.1979 nicht nur Plastiken, sondern auch Aquarelle und Handzeichnungen der Künstlerin zu sehen, denn Grzimek entschied „aus der jeweiligen Situation heraus, ob sie Plastik formt, zeichnet, Graphik druckt oder malt.”[648] Über die Grenzen der verschiedenen Techniken hinaus bleiben ihre Arbeiten meist skizzenhaft, hinterlassen beim Betrachter einen Eindruck von ständi-

---

[645] Gespräch mit Volker Henze am 18.7.2006 in Berlin. Das MfS hatte vor allem Angst davor, dass die vier Künstler Axel Krüger im Leonhardi-Museum „als Märtyrer hinstellen [...] und darstellen, daß er sich das Leben genommen hat, da er durch die sozialen Bedingungen für junge Künstler in der DDR dazu getrieben worden ist.” Obwohl dies nicht passierte, hinterließ die Ausstellung, v.a. ihre Eröffnung, beim MfS trotzdem „einen provokanten Gesamteindruck”, denn, wenngleich Henze und Scheib dem VBK-Bezirkssekretär Weber ein „einwandfreies Verhalten während der Eröffnung und das Unterlassen aller provokatorischen Versuche” zugesichert hatten, spielten sie zur Vernissage zusammen mit Penck „modern jazz”. Weber konnte, „da schon Besucher anwesend waren”, keine Maßnahmen mehr durchführen, „um W. [Ralf Winkler/Penck] wegzuschicken.” (BStU BV Dresden, AIM 464/90, Bl. 66.)

[646] Henze hatte für diesen Siebdruck Motive aus Zeitungsfotos wie einen Skiläufer und einen Adler sowie verschiedene Papiere wie Schrank- oder Silberpapier verwendet.

[647] 1976 wurde Hans Scheib Kandidat des VBK, seine Mentoren waren Sabine Grzimek und Siegfried Krepp; 1978 wurde Anatol Erdmann Kandidat des VBK, seine Mentoren waren Sabine Grzimek und Bernd Wilde.

[648] Inga Kerkin; IN: Sabine Grzimek. Plastik und Druckgraphik; Katalog, Galerie am Schönhof, Görlitz 1987.

gem Suchen und Finden. Ihre Aquarelle sind von zarter Farbigkeit und schemenhaftem Charakter, ihre Plastiken haben eine aufgerauhte, spröde Oberfläche. Der Motivkreis ist dabei klar abgesteckt, ihre Modelle findet sie in ihrem unmittelbaren Lebensumfeld; oft sind es die Gesichter ihrer Familie, der Freunde oder ihr eigenes als immer wieder „neu zu entdeckendes Gegenüber". Dabei legte die Künstlerin keinen Wert auf Harmonie und Wohlklang, sondern interessierte sich für die Konflikte der Menschen, suchte nach dem Unerwarteten, öffnete „gleichsam die Schale, die äußere Hülle, um innere Bewegung, Besonderheit oder auch Unruhe des Dargestellten nach außen hindurchwirken zu lassen."[649] Dies ist ihr auch in der Familienszene auf dem Plakat zur Ausstellung gelungen. (Abb. 84)

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Reliefs. Im Leonhardi-Museum war u.a. das Relief „Schlafende" von 1977 ausgestellt, auf denen Grzimek ihre alltäglichen Eindrücke vereinte, indem sie wie bei einer Collage verschiedene Elemente wie einzelne Köpfe und Blumen eigenwillig miteinander kombiniert.

Nach ihrer ersten Einzelausstellung 1970 in Halle waren Expositionen in Berlin, Magdeburg und Leipzig gefolgt.

Nachdem **Klaus Dennhardt** zunächst 1977 mit zwei Op-Art-Graphiken zu den „schärfsten Reizen" der Ausstellung „Dresdner Kunst heute" gezählt worden war und ein Jahr später nicht nur an der Exposition „Kontraste" teilgenommen, sondern auch das Plakat dazu gestaltet hatte, konnte er vom 8.7.- 5.8.1979 eine größere Auswahl seiner Graphik im Leonhardi-Museum präsentieren.

Dennhardt, 1941 geboren, hatte von 1963-1968 Wandmalerei an der HfBK in Dresden studiert, „wo ihm die Lehrer Kettner, Lohmar und Hesse keine prägenden Eindrücke hinterließen", aber wo er im Fach Kunstgeschichte mit großem Interesse Vorlesungen über die Bauhaus-Künstler hörte.[650] Seine Mentoren suchte sich Dennhardt außerhalb der Hochschule, schon in den 1960er Jahren lernte er Hermann Glöckner kennen, auch mit Willy Wolff, Helmut Schmidt-Kirstein und Herbert Kunze war er eng verbunden.

---

[649] Fritz Jacobi; IN: Sabine Grzimek. Plastik und Druckgraphik; Katalog, Galerie am Schönhof, Görlitz 1987.

[650] Klaus Dennhardt, acht Ateliers 1970-2001; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2001, S. 6.

1973 bezog der freischaffend arbeitende Dennhardt ein Atelier im Loschwitzer Künstlerhaus und stellte in der im Erdgeschoss gelegenen Druckwerkstatt die großformatige Lithopresse auf, welche er vom Dresdner Drucker Roland Ehrhardt geschenkt bekommen hatte. Auf dieser Flachdruckpresse experimentierte er unentwegt und reizte in den nächsten Jahren „formale Möglichkeiten von Schablonendruck und Monotypie aus, die vor ihm noch niemand erkundet hatte."[651]

Im Leonhardi-Museum waren einige Ergebnisse ausgestellt: geometrisch-abstrakte Schablonendrucke, die sich vorwiegend aus Dreiecken, Kreisen oder Quadraten, die sich überlagern und damit neue Formen ergeben, zusammensetzen. Einen solchen Schablonendruck hatte er auch für das Plakat zur Ausstellung verwandt (Abb. 85), in welcher außerdem einige kleine geometrische Skulpturen aus Stahl zu sehen waren.

Dennhardt, der in den 1970er Jahren in Dresden als „avantgardistischer Außenseiter" galt,[652] war vor 1979 auf einigen regionalen und überregionalen Ausstellungen vertreten, seine erste größere Einzelausstellung hatte erst 1975 im Zentralinstitut für Kernforschung in Rossendorf stattgefunden. In diesem Zusammenhang wies Diether Schmidt in seiner Eröffnungsrede im Leonhardi-Museum auch darauf hin, dass „so eine Ausstellung vor zehn Jahren bei uns noch nicht hätte gezeigt werden können."[653]

Das junge Künstler-Ehepaar **Luise und Michael Horwath** lebte und arbeitete seit 1976 freischaffend fern von der Dresdner Kunstszene und in relativer Abgeschiedenheit im kleinstädtischen Kamenz. Beide hatten in Dresden an der HfBK Malerei studiert, Michael Horwath, Jg. 1948, von 1969-1974, Luise Horwath, Jg. 1952, von 1971-1976.[654]

M. Horwath, der in Kamenz aufgewachsen war, hatte das „Bedürfnis nach Ruhe und Einfachheit und nach bescheidener Lebensführung sowie die Suche nach einer Ordnung, in der geistige und moralische Werte über materiellen Dingen und äußerlichem

---

[651] Klaus Dennhardt, acht Ateliers 1970-2001; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2001, S. 7.
[652] Klaus Dennhardt, acht Ateliers 1970-2001; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2001, S. 117.
[653] Vgl. Bericht von IM „Ute Richter", die diese Bemerkung als „ungeschickt" bezeichnete ... (BStU BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 93.)
[654] Luise Zettler und Michael Horwath hatten 1974 geheiratet.

Schein stehen", in seine Heimatstadt zurückgezogen.[655] Hier malte er einfache Kompositionen, welche die Dinge seiner unmittelbaren Umgebung, seine eigene Erlebnis- und Gefühlswelt oder alttestamentarische Themen wie „Jakobs Ringen mit dem Engel" wiedergaben. In den über 20 Gemälden und 50 Zeichnungen, die im Leonhardi-Museum zu sehen waren, verzichtete der Künstler auf zentralperspektivische Mittel, die Motive - Figuren, Pflanzen, Boote, Vögel - waren umrissbetont, zeichenhaft gemalt, es gab keine räumliche Tiefe, sondern Flächigkeit beherrschte die Bilder genauso wie das Plakat zur Ausstellung. (Abb. 86) Auch in der Farbe beschränkte sich M. Horwath, indem er meist drei Lokalfarben, zum Beispiel Blau-Rot-Grün oder Schwarz-Gelb-Rot verwandte.[656] Es sind Arbeiten, welche an die Bilderwelt von Chagall erinnern, „die tiefer drängen und in denen Seele mitschwingt. Hier etwa liegt die Verbindungslinie zu den Bildern von L. Horwath, die sich zögernd eine dunkle Palette ertastet." Ihre wenigen Gemälde, nur acht, entführen den Betrachter in eine finstere, ungewisse Welt, konfrontieren ihn mit schwerfälligen Frauenbildnissen; „sie wollen langsam entdeckt sein und bleiben dem eiligen Besucher verschlossen."[657]

Während M. Horwath bereits auf den „hauseigenen" Ausstellungen „Dresdner Kunst heute" und „Das Meer" vertreten war, zeigte seine Frau ihre Werke erstmals im Leonhardi-Museum.

Auch **Joachim John** feierte 1979 seine Premiere im Leonhardi-Museum: Vom 16.9.-14.10.1979 waren Handzeichnungen des 46jährigen Künstlers, der 1977 von Berlin nach Neu-Frauenmark in den Norden der DDR umgezogen war, zu sehen.[658] John hatte in den 1950er Jahren zunächst Kunsterziehung in Greifswald bei Herbert Wegehaupt studiert und war von 1963-1965 Meisterschüler von Hans-Theo Richter an der Akademie der Künste in Berlin. Wesentliche Impulse erhielt er außerdem von Fritz Cremer, Otto Niemeyer-Holstein und Gabrielle Mucchi.

Johns Hauptarbeitsgebiet war die Zeichnung. Seitdem er Mitte der 1960er Jahre die Literatur- und Theaterwelt für sich entdeckt hatte und sie in zahllosen Blättern inter-

---

[655] Sigrid Walther IN: Michael Horwath. Malerei, Zeichnungen; Katalog, Galerie Nord, Dresden 1985, o.S.
[656] Vgl. Sigrid Walther IN: Michael Horwath. Malerei, Zeichnungen; Katalog, Galerie Nord, Dresden 1985.
[657] M. Reuter: Zwei Kamenzer Künstler im Leonhardi-Museum; ST, 29.8.1979.
[658] Joachim John eröffnete seine Ausstellung selbst, indem er drei selbstverfasste Gedichte vortrug. (Vgl. BStU BV Dresden, 1576/83, Bl. 111.)

pretierte und kommentierte, hat er „künstlerisch zu sich selbst gefunden."[659] Mit zeichnerischer Besessenheit und Lust an dramatischen Gesten widmete er sich später auch politisch-gesellschaftlichen Prozessen. Die 1978 entstandene Arbeit „Auferstehung und Exekution des Friedens" wurde von Dieter Gleisberg als ein „von geradezu Beckmannschem Geist erfülltes Meisterblatt" charakterisiert.[660] Ebenso erinnerte die im Leonhardi-Museum ausgestellte Zeichnung „35 Jahre Faschismus in Spanien" mit einem Geige spielenden Gevatter Tod auf einem Barhocker an Beckmann's Ausdruckskraft. Johns Landschaften („Warnemünde im Winter") und Porträts, darunter immer wieder Selbstbildnisse, sind ruhiger und ganz auf die Linie konzentriert. Auf die Frage, was seiner Meinung nach eine gute Zeichnung ausmacht, antwortete John einmal: „Ein Zeichnung ist gut, wenn dort, wo der Zeichner das Papier nicht berührte, etwas erscheint!"[661] Mit dem äußerst sparsam gezeichneten Frauenporträt, welches auf dem Plakat zur Ausstellung zu sehen ist, unterstreicht der Künstler seine Aussage auf überzeugende Weise. (Abb. 87)

Johns Blätter wurden nicht nur für die VII. und VIII. Kunstausstellung der DDR und die Exposition „Weggefährten-Zeitgenossen" ausgewählt, sondern befanden sich 1979 auch „in fast allen Kunstmuseen der DDR, besonders in der Akademie der Künste und den Staatlichen Museen Berlin."[662]

Nach „Dresdner Kunst heute" 1977 und „Kontraste" 1978 sollte 1979 der Ausstellungszyklus **Dezennien** die Saison im Leonhardi-Museum abschließen: Dezennien lag die Idee zugrunde, „nicht unter der Bedingung geistiger Verwandtschaft Künstler in einer Ausstellung zu vereinen, sondern die in Dresden für uns wichtigen Vertreter nach dem willkürlich festgelegten Prinzip der Dezennien jeweils zusammenzubringen: die Zwanzigjährigen, die Dreißigjährigen und die Vierzigjährigen." Mit diesen Worten formulierte die AG Leonhardi-Museum ihr Anliegen im Faltblatt zur Ausstellung und erklärte weiterhin, dass sie das Leonhardi-Museum „als Arbeitsinstrument"

---

[659] Lothar Lang: Joachim John sieht die französische Revolution; IN: J. John; Katalog, Burgk 1989, o.S.
[660] Dieter Gleisberg, Direktor des Staatlichen Museums Altenburg; IN: J. John; Katalog, Burgk 1989, o.S.
[661] Joachim John; IN: Joachim John; Katalog, Burgk 1989, o.S.
[662] Katalog zur Ausstellung, o.S.

betrachtet und „das Erstellen solcher Ausstellungen als eine Art von Produktivität, die mit der eigenen künstlerischen Arbeit zusammengeht.”[663]

Dezennien Teil I wurde am 28.10.1979 eröffnet und stellte nicht nur Künstler eines Alters-Jahrzehnts vor, sondern konzentrierte sich auch auf ein Material - auf Türen. Die zwanzigjährigen Künstler hatten im Vorfeld der Ausstellung die konzeptionelle Entscheidung getroffen, keine konventionellen, im Atelier entstandenen Arbeiten zu präsentieren. Vielmehr sollte ein aktuell relevantes, generationsspezifisches Thema aufgegriffen und gemeinsam bearbeitet werden. Konsens fanden sie im Motiv der Tür, die als Metapher in einem von einer Mauer umschlossenen Land wie der DDR besonders reich an Assoziationen war. Außerdem fand sich in den Abrisshäusern in der Dresdner Neustadt bzw. am Schillerplatz auch ein üppiger Materialvorrat.

Während Michael Freudenberg, Monika Hanske, Volker Henze, Ralf Kerbach, Helge Leiberg, Reinhard Sandner, Cornelia Schleime und Karla Woisnitza ihre Tür-Objekte und Installationen direkt im Leonhardi-Museum entwickelten und aufbauten, erweiterte Thomas Wetzel parallel dazu den Aktionsradius und führte vier Aktionen im öffentlichen Raum durch.[664] Wetzel transportierte von seinem Wohnort Berlin eine Tür mit Oberlicht mit dem Zug nach Dresden, um sie im Leonhardi-Museum zu betonieren (Berliner Tür). Er verbrannte eine Tür am Elbufer und streute die Asche vom Dresdner Rathausturm in alle Himmelsrichtungen (Schwarze Tür). Von einer weiteren Tür zerlegte er das Türblatt systematisch in kleine Holzscheite, die er von der Brücke „Blaues Wunder” in die Elbe warf (Weiße Tür). Als finale Aktion legte er die Schlüssel der drei Türen in einen Stahlwürfel, welchen er vor dem Haupteingang der HfBK auf

---

[663] Mappentext zur Ausstellung.

[664] Die Künstler waren zwischen 21 und 30 Jahren alt. Freudenberg (Jg. 1949) war Autodidakt, Hanske (Jg. 1952), Henze (Jg. 1950), Leiberg (Jg. 1954), Schleime (Jg. 1953) und Woisnitza (Jg. 1952) hatten in den 1970er Jahren an der HfBK Dresden studiert, Kerbach (Jg. 1956) und Sandner (Jg. 1951) waren zum Ausstellungszeitpunkt noch Studenten der HfBK und mussten ihre Teilnahme vom Rektor der Hochschule, Gerhard Kettner, genehmigen lassen. Wetzel (Jg. 1958) war gelernter Kunstschmied, arbeitete als Fotograf am Deutschen Theater in Berlin und war mit Leiberg und Henze befreundet.

der Brühlschen Terrasse in den Gehweg einbetonierte.[665] Daraufhin informierte ein Mitarbeiter der Hochschule die Polizei, welche umgehend die Terrasse sperrte und Bombenalarm auslöste. Wetzel wurde wegen „staatsfeindlicher Aktivitäten” verhaftet und verhört, und alle an der Ausstellung beteiligten Künstler wurden in einer eilig einberufenen Aussprache befragt. Da die Kriminalpolizei in Wetzels „begangenen Handlungen jedoch kein kriminelles Delikt sah,”[666] und sich alle Künstler „einsichtig zeigten und angaben, keine böse Absichten zu haben ...,” [667] konnte „Dezennien Teil I” schließlich wie geplant stattfinden:

Wetzel stellte die betonierte Tür zwischen den ausgebrannten schwarzen und den weißen Türrahmen auf ein mit Kies bestreutes Rechteck in den Ausstellungsraum und fügte in einem Bilderrahmen die Konzepte und Fotos seiner „Aktionen Türtriptychon” hinzu. (Abb. 13)

Freudenbergs Objekt „Bruchholz” bestand aus einer zweiflügeligen Tür, in welcher Türen sowie aus- oder abgebrochene Türelemente unterschiedlicher Farbigkeit collageartig zusammengestellt waren. (Abb. 12) Die Illusion, dass eine Tür aus der anderen fällt bzw. hinter jeder Tür wieder eine Tür kommt, legte einen Vergleich mit Franz Kafkas unendlichen Korridoren nahe. Freudenberg hatte außerdem eine alte, mit Einritzungen und Inschriften versehene Original-Toiletten-Tür aus dem Dresdner Café „Mokka-Perle” ausgestellt. Schloss und Klinke der Tür hingen an einer Schnur, während durch das Schlüsselloch ein leuchtend gelbes Tuch gezogen war. (Abb. 14)

Schleime hatte einen „Raum des Dichters”, ein metaphorisches Poeten-Kabinett zwischen zwei kaputten Wohnungstüren gebaut, die mit Drähten verbunden waren, in denen ein großes Sägeblatt hing. Die zerbrochenen Türfüllungen hatte sie mit Zeichnungen und einer Maske ausgefüllt, aber auch das scharfkantige Glas stehen lassen. (Abb. 11)

---

[665] Thomas Wetzel: „concept. actionen. türtriptychon / dezennien I / october 79 / dresden
I. action: bahntransport einer tür von berlin nach dresden / aufstellen der tür mit rahmen-oberlicht / einbetonieren der tür. II. action: aufstellen einer tür mit rahmen am elbufer / verbrennen des türblattes / verstreuen der asche vom rathausturm. III. action: aufstellen einer tür mit rahmen / bohren eines lochs mittig des türblattes / zerteilen des türblattes in zwei hälften / zerkleinern der hälften in scheite / die holzscheite werden von der brücke in die elbe geworfen. IV. action: verschweissen der drei türschlüssel in würfel aus stahlblech / ausheben eines lochs im gehweg vor kunstacademie (brühlsche terrasse) / einbetonieren des würfels bündig gehwegebene / ziehen eines kreises um den mittelpunkt.”

[666] Information zur Objektausstellung im Leonhardimuseum, 1.11.1979, Typoskript, o.S.

[667] BStU BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 98.

Zerbrochenes (Spiegel-)Glas hatte auch Leiberg verwandt: In einer Ecke des Raumes hatte er eine Doppeltür installiert. Hinter der ersten, grün gestrichenen Tür mit von Gardinen verhangenen Scheiben stand eine zweite, rosa-farbene Tür mit einer vergitterten Öffnung, hinter welcher Spiegelscherben ein gesplittertes Abbild des Hineinschauenden wiedergaben. (Abb. 14)

Die Objekte von Kerbach und Henze setzten sich aus Spind- und Gittertüren zusammen und verwiesen damit deutlich auf Armee und Gefängnis, Normierung und Haft. Henze hatte drei Spindtüren so zusammengebaut, das ein Spalt offenblieb, durch den man in das beleuchtete Innere schauen konnte, wo sich Zeitungsbilder, Ansichtskarten und Reklame-Aufkleber befanden. An den Außenseiten der Türen waren Fahrscheine des Dresdner und Berliner Nahverkehrs sowie eine Glückwunschkarte angebracht.[668] Kerbach hatte in die Mitte eines angedeuteten Spielfeldes aus schwarzen Papierbahnen an die Stelle des Netzes eine Gittertür gestellt, und Gitter sowie Papier mit gelben und roten Flächen versehen. (Abb. 10)

Spiel und Isolation thematisierten Hanske und Woisnitza: Sie inszenierten in der Mitte des Saales ein aus vier waagerecht stehenden Türen gebautes Careé, in dem zwei lebensgroße Mädchen-Puppen im Herbstlaub unter Girlanden einen „Last waltz" tanzten, und an dem Stifte die Besucher zum Bemalen, „Zum Kritzeln" einluden.[669] (Abb. 9, 14)

Eine aktive Teilnahme war auch bei Sandners „Roter Tür" mit Stuhl und Waschbecken möglich: Die Besucher konnten sich mit einem „Stück Seife Marke Palmolive" - wie der IM-Bericht festhielt - in der mit Wasser gefüllten Waschschüssel die Hände waschen und an einem der drei weißen Handtücher abtrocknen, die an Haken an der roten Tür hingen.[670] (Abb. 9, 10)

Zuletzt hatte sich Sascha Anderson, der gerade aus der Haft entlassen worden war, zu den Ausstellenden gesellt und ein Türblatt mit einem eigenen Text zum Thema Tür beschrieben, der mit folgenden Sätzen begann: „So besteht die Möglichkeit jetzt zu gehen. Doch werden wir jener hölzernen Allegorie begegnen zwischen deren Flügeln

---

[668] Bernd Rosner vermerkte in seiner Analyse sogar den Text der englischsprachigen Glückwunschkarte: The world changes / But my love remains constant / Happy Birthday. (Bernd Rosner: Dezennien, Teil I, 20-30jährige Künstler, Typoskript, 1979.)

[669] Ausgangspunkt dieser Installation war ein altes Foto, das zwei Mädchen zeigt, die auf einem Fest, umringt von Erwachsenen, gemeinsam tanzen. (Gespräch mit Karla Woisnitza am 18.8.2006 in Berlin.)

[670] BStU BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 131.

das Kind sitzt, um aus dem Silbergrau des Alters die Mechanik der Zeit zu deuten." Er endete mit den Worten: „Sie werden gehen Edelgard wie sie kamen. Keinen Ausweg wissen Edelgard als das Wort Tür durch das sie eintraten."[671] (Abb. 14)

In ihrer Gesamtheit führte die Türen-Ausstellung vor Augen, „daß das, was ist, nicht unbedingt so bleiben muß und die Gestaltbarkeit von Räumen, auch die des psychodynamischen, zwar Ausdehnungsbeschränkungen unterworfen, in ihrer symbolhaften Dimension aber kaum zu begrenzen ist."[672] Das Motiv der Tür, dessen gesellschaftspolitisch brisante Aussage sowie die Art der Präsentation, die Inszenierung einer großen Rauminstallation, erregten eine beachtliche öffentliche Aufmerksamkeit.

Nicht nur zur Vernissage, sondern auch während der 14tägigen Laufzeit war der Publikumszuspruch enorm. Durch eine umfangreiche Plakatierung (Abb. 88) im Zentrum von Dresden und eine aktive Mund-zu-Mund-Propaganda kamen täglich rund 70 Besucher aus Dresden sowie fast allen Bezirken der DDR und den angrenzenden Staaten, einschließlich der BRD, ins Leonhardi-Museum - an einem Sonntag wurden sogar 200 Besucher gezählt![673] Selbst der VBK-Präsident Willi Sitte besuchte die Ausstellung gemeinsam mit Berliner Verbands-Funktionären und bezeichnete sie, laut IM-Bericht, „als bedeutsam für die DDR, ohne eine konkrete Wertung vorzunehmen."[674]

Werner Schmidt, Direktor des Kupferstich-Kabinetts Dresden, schrieb ins Gästebuch der Ausstellung: „Glückwunsch und Anerkennung den jungen Künstlern", A.R. Penck

---

[671] Vgl. Analyse von Bernd Rosner: Dezennien, Teil I, 20-30jährige Künstler, Typoskript, 1979.
[672] Christoph Tannert: Räume als Bildträger; IN: Berlin/West 1989, S. 80. Vgl. auch Karl-Siegbert Rehberg, der in seinem Artikel „Verkörperungs-Konkurrenzen. Aktionskunst in der DDR zwischen Revolte und 'Kristallisation'" explizit auf die Türen-Ausstellung eingeht. (IN: Janecke 2004, S. 146ff.)
[673] „Hinzu kam eine unvorstellbare Flüsterpropaganda, die dazu beitrug, daß an einem Sonntag die Besucherzahl von nahezu 200 (absolute Rekordzahl!) erreicht wurde. Im Durchschnitt kamen pro Öffnungstag etwa 60-70/80 Besucher. Das ist ebenfalls hoch." (BStU BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 133.)
[674] Im Bericht heißt es weiter: „Da der Besuch des Präsidenten des VBK den negativen Akteuren bekannt wurde, wirkt er in diesen Kreisen als Aufwertung." (BStU BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 100.)
Im Nachhinein hat sich Sitte dann verbandsintern vehement gegen die von ihm öffentlich gelobte Türen-Ausstellung ausgesprochen: „Mit der Angelegenheit im Leonhardi-Museum wurde diese Grenze überschritten. Da machen wir als Verband nicht mit. Von uns aus kann man irgendwelche Dummheiten, irgendwelchen Rummel machen, was man als Happening, Environment oder sonst etwas bezeichnet. Wir werden es nie verbieten, und wir sind auch dagegen, daß solche Dinge verboten werden. Aber wir werden sie nicht mit der Verbandsfahne und mit unserem Verbandsprädikat unters Dach nehmen." (GNM-ABK, Fonds Willi Sitte, Protokoll des Redebeitrages von Willi Sitte auf der Sitzung des Zentralvorstandes des VBK am 13.3.1980; zit. nach Paul Kaiser: Suggestion und Recherche; IN: Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2003, S. 106.)

kommentierte an gleicher Stelle: „Das ist der Anfang der Überwindung des falschen Bewußtseins!”[675]

Dezennien Teil II mit Arbeiten 30jähriger Künstler sollte am 13.11.1979 eröffnet werden. Nachdem der VBK Dresden von der Verbandsleitung dafür kritisiert worden war, dass er die Türen-Ausstellung, die „in ihrer Geschlossenheit gegen Prinzipien unserer Parteipolitik” verstieß, nicht verboten, sondern einfach „alles laufen gelassen” hatte, passten VBK und MfS nun besser auf.[676] Sie verfolgten und kontrollierten bereits intensiv die Vorbereitungen von Dezennien Teil II. Als aufgedeckt wurde, dass auch Graphiken von A.R. Penck in der Ausstellung gezeigt werden sollten, schritten die Behörden unverzüglich ein und verlangten den Ausschluss von Penck, da dieser kein VBK-Mitglied und seine „negative Haltung zur Kulturpolitik bekannt” sei.[677]

Die AG Leonhardi, vor allem Eberhard Göschel, lehnte diese Forderung jedoch kategorisch ab, da sie selbst Penck zur Beteiligung eingeladen hatte und kündigte an, bei einem Verbot für ihn, auch die eigenen Arbeiten zurückzunehmen. „Durch die Leitung des VBK wurde in dieser Situation entschieden, daß die Ausstellung ‘Dezenium II’ nicht eröffnet wird. Dieser Entscheid wurde am Ausstellungsobjekt selbst bekannt gegeben, und es fand über 14 Tage keine Ausstellungsaktivität in den Ausstellungsräumen statt.”[678] Während dieser Zeit ließen aber alle beteiligten Künstler, zu denen neben Penck und Göschel u.a. Wolfram Hänsch, Veit Hofmann, Ulrich Eisenfeld, Klaus Dennhardt, Peter Muschter, Bärbel und Wolf-Eike Kuntsche gehörten, ihre Arbeiten im großen Saal stehen und dokumentierten diesen Zustand auch in einigen Fotos. (Abb. 15)

Dezennien Teil III mit Malerei, Graphik und Plastik von Künstlern im Alter zwischen 40 und 50 Jahren fand dann, wie geplant, vom 25.11.- 9.12.1979 im großen Saal des Leonhardi-Museums statt. Zu den Ausstellenden gehörten Agathe Böttcher, Peter Graf, Gunter Herrmann, Peter Herrmann, Günther Hornig, Peter Makolies, Egon Pu-

---

[675] Schmidt kaufte im Anschluss an die Ausstellung von einigen beteiligten Künstlern Papierarbeiten für das Kupferstich-Kabinett an. Penck diskutierte mit ihnen ausführlich über ihre Tür-Objekte. (Gespräch mit Karla Woisnitza am 18.8.2006 in Berlin.)
[676] Information zur Objektausstellung im Leonhardimuseum, 1.11.1979, Typoskript.
[677] BStU BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 101.
[678] BStU BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 101.

kall, Jürgen Schieferdecker, Max Uhlig, Christine Wahl, Horst Weber, Claus Weidensdorfer und Werner Wittig. Künstler wie Horst Leifer und Gerda Lepke, die ursprünglich für Teil II vorgesehen waren und mit ihren 40 Jahren vom Alter her aber auch in den dritten Teil „passten", wurden kurzentschlossen dazugenommen, obwohl dies eine Potenzierung des bereits vorhandenen Platzmangels zur Folge hatte.

Max Uhlig, selbst mit zwei abstrakten Gemälden beteiligt (Abb. 16), eröffnete die Ausstellung und verschwieg in seiner Rede das Verbot des zweiten Teiles nicht, sondern ging explizit darauf ein: „Eine Änderung der personellen Konzeption, die die Leitung des VBK-DDR für Dezennien II durchsetzte, hatte zunächst den Verzicht einiger Aussteller, weiter wegen Nichtanwesenheit anderer das Auseinanderbröckeln und schließlich den Ausfall von Dezennien II zur Folge. Das muß einmal mit der weitgehenden Identifizierung der Beteiligten mit dem vorgegebenen Konzept und mit dem [...] Wert der angebotenen Gelegenheit begründet werden. Und das ist das Positive der Ausstellungsreihe."

Auch fügte Uhlig eine allgemeine Kritik an der offiziellen Ausstellungspolitik hinzu, indem er darauf verwies, dass das Prinzip des „offiziellen Pariser Salons des 19. Jahrhunderts in eigentlich ungenügend abgewandelter Form über gesellschaftliche Umwälzungen hinweg in den großen Ausstellungen fortlebt."

Im Leonhardi-Museum stellten die 40jährigen Künstler, die „in der Arbeit und im Persönlichen keine Gruppe" bildeten, jeweils zwei bis drei Werke meist einer Disziplin bzw. einer Technik aus, um die „Ausstellung als Ausschnitt gewichtiger zu machen, zu konzentrieren und nicht unsere Situation zu illustrieren, wissend, daß man dies nach jahrzehntelanger vielfältiger Arbeit in so einem kleinen Rahmen nicht kann." [679]

In den vergangenen 20 Jahren hatte jeder der ausstellenden Maler und Bildhauer ein individuelles Werk geschaffen, das er weitgehend unbeeindruckt von den offiziellen Anforderungen entwickelt und sich damit in der inoffiziellen Dresdner Szene profiliert hatte. So hatten z.B. alle an Dezennien Teil III Beteiligten bereits im Leonhardi-Museum ausgestellt und waren ab Mitte der 1970er Jahre dann vereinzelt auf den

[679] Die Rede von Max Uhlig liegt heute nur noch als Abschrift im Archiv des MfS vor: BStU BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 144-146. Nicht nur Uhlig hatte den Mut, sich offen zum Verbot des zweiten Ausstellungsteiles zu äußern; A.R. Penck trat zur Eröffnung von Dezennien III als Jazz-Musiker auf und improvisierte am Schlagzeug, und die AG-Leonhardi bot Fotos vom Ausstellungsaufbau Dezennien II zum Verkauf an. Auch wurde Uhligs Rede ausgelegt. (Vgl. BStU BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 136f.)

großen Ausstellung in Dresden - wie der 9. Bezirks- (1974) oder der VIII. Kunstausstellung (1977) vertreten.

Ein „Dramatiker der Malerei" eröffnete die Ausstellungssaison des Jahres 1980: Der 33jährige **Günter Firit**.[680] Nachdem sich Firit 1969 bereits zum zweiten Mal an der Dresdner HfBK um ein Studium der Malerei beworben hatte, wurde er zum Grundlagenstudium bei Herbert Kunze angenommen, doch bereits 1971 folgte wegen „mangelhafter Studienhaltung" die Exmatrikulation. Firit ging zunächst nach Berlin und zog 1974 nach Leipzig, wurde hier Kandidat des VBK und konnte nun als freischaffender Maler arbeiten.

Im Leonhardi-Museum zeigte Firit vom 6.4.- 6.5.1980 erstmals eine größere Anzahl von Gemälden aus seinem Werkkomplex „Technologistan".[681] Mit dieser Wortfindung charakterisierte der Maler Arbeiten, die seit Ende der 1970er Jahre aus seiner gedanklichen und künstlerischen Auseinandersetzung mit der Thematik Mensch und Großstadt entstanden sind: „Technologistan erschien mir als Zusammenballung gesichtsloser, maskenhafter Wesen, die ich in sehr aggressiven Bildfindungen versucht habe, zu formulieren. Der in sich selbst Gefangene, sich selbst Behindernde, zu Mitteilung oder gar Liebe Unfähige kann im Extremfall für seine Umwelt zum Monster werden, oder, drapiert mit schöner Äußerlichkeit, zum exquisiten Kadaver."[682]

Zunächst waren die Stadtansichten menschenleer, in ihrer Farbigkeit gedämpft, Grün- und Brauntöne dominierten die riesigen Formate, auf denen Firit Großstadt- und Fabrik-Architekturen in extremer Dichte darstellte. Später kamen maskenhafte Gesichter hinzu, die sich in Fensterflügeln spiegeln, welche als dunkle Gitterstrukturen die Kompositionen im Vordergrund überlagern. Und schließlich wirbeln marionettenhafte, zusammengeballte Menschenleiber durch „dicht verzahntes schwarzes Räderwerk, zwischen Architekturfragmenten, Mauern, Eisenteilen und vergitterten Fensterausblicken" umher; einzelne verstümmelte Körper mit riesigen Augen stürzen

---

[680] Arbeiten von Firit waren 1976 auf der Ausstellung „Junge Künstler der DDR" in der Ausstellungshalle am Fernsehturm in Berlin zu sehen. Lothar Lang schrieb dazu in seiner Rezension in der Weltbühne: „Mit Firit könnte uns wieder ein Dramatiker der Malerei zuwachsen." (zit. nach Günter Firit; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995, S. 75.)

[681] 1978 im Zuge intensiver Auseinandersetzung mit Literatur beschäftigte sich Firit auch mit Erzählungen Norman Mailers und entdeckte bei ihm die Wortfindung „Technologistan". (Vgl. Günter Firit; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995, S. 76.)

[682] Günter Firit; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995, S. 16.

übereinander.[683] Die Farbigkeit steigerte sich durch kräftige Kontraste in Rot und Blau. Auch in schwarzweiß sind die Szenen aggressiv und dicht, wie das Plakat, ein Linolschnitt, zeigt. (Abb. 89)

Die Ausstellung im Leonhardi-Museum wurde „mit einem Künstlergespräch beschlossen, bei dem eine Komposition Thomas Hertels 'Tangente III' für Tonband" aufgeführt wurde.[684]

Aus Anlass seines 70. Geburtstages wurde der Dresdner Künstler **Helmut Schmidt-Kirstein** vom 18.5.- 15.6.1980 zu einer Ausstellung in den großen Saal des Leonhardi-Museums eingeladen. Schmidt-Kirstein war „trotz seiner umfassenden Studien" der Pädagogik und Kunstgeschichte als Maler Autodidakt und arbeitete erst seit 1945 als freischaffender Künstler. Sein in den folgenden drei Jahrzehnten entstandenes Werk läßt sich, laut Fritz Löffler, unschwer in drei Perioden unterteilen: Bis 1955 dominierte „vor allem die Darstellung von Flaschen und Gefäßen oft verbunden mit weiblichen Figuren", ausgeführt in den verschiedensten Techniken. Anschließend vollzog der Künstler eine Wandlung zur völligen Abstraktion und schuf u.a. Monotypien, die sich durch formale Geschlossenheit und einen Reichtum an abgewandelten Farbskalen auszeichneten sowie Gemälde, welche pointilistisch, in Tupfen gestaltet sind, aber erneut landschaftliche und figürliche Anregungen aufnahmen.[685]

Anfang der 1970er Jahre kehrte Schmidt-Kirstein zur gegenständlichen Gestaltungsweise zurück. Aus dieser letzten Periode waren Handzeichnungen, Gouachen und Aquarelle im Leonhardi-Museum zu sehen. Auf diesen Blättern befasste sich der Künstler bevorzugt mit der Landschaft um das Loschwitzer Künstlerhaus, in dem er seit 1955 wohnte, und mit seinem großen Garten, welcher seinen Bischofswerdaer Wohnsitz umgab. Ob „Sonnenblumen und späte Früchte", ein „Verwelkter Strauß" oder ein „Abend im Oktobergarten", ob zarte Farbtöne oder stärkere Kontraste, im-

---

[683] Annegret Hoberg IN: Günter Firit; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995, S. 7.
[684] Der Komponist Thomas Hertel, Jg. 1951, war nach seinem Studium in Halle Meisterschüler bei Siegfried Matthus gewesen und von 1972-82 Leiter der Schauspielmusik am Staatstheater Dresden. Nachdem er 1979 in Dresden „anläßlich der Musikfestspiele die Mediencollage 'Interferenzen', der das Konzept der „Tangente I" zugrunde lag, aufgeführt hatte, brachte er im Leonhardi-Museum „Tangente III" zur Aufführung. Seinen Ursprung hatte Hertels Tangenten-Serie im 1976/77 von Firit und anderen Leipziger Künstlern geplanten Projekt „Tangente I". (Vgl. Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 28, 41.)
[685] Vgl. Fritz Löffler IN: Schmidt-Kirstein. Malerei/Graphik; Katalog, Glockenspielpavillon Dresden 1977.
Vgl. auch Hofer 2006, S. 250f.

mer ergeben die Nass in Nass gemalten, mit gelegentlich in Tusche oder schwarzer Kreide gesetzten Akzenten, Aquarelle von „vollkommenem Klang."[686] (Abb. 90) In seinen Zeichnungen hält er mit wenigen prägnanten Strichen Frauenköpfe, wie eine „Müde Trinkerin” und sinnliche Akte fest. Und diese Sinnlichkeit ist fraglos die primäre und intensivste Empfindung, die Schmidt-Kirstein dem Betrachter seiner Arbeiten vermittelt.

Ebenfalls zum 70. Geburtstag hatte Schmidt-Kirstein eine Ausstellung in der *Galerie Döbele* in Ravensburg. In Dresden war er seit 1947 regelmäßig an Ausstellungen in der *Galerie Kühl* beteiligt. An den größeren Kunstausstellungen nahm er dagegen nur selten teil.

Der 1942 in Chemnitz geborene **Michael Morgner** war seit 1967 auf allen Kunstausstellungen der DDR vertreten und konnte auch schon auf Einzelausstellungen in Karl-Marx-Stadt, Leipzig und Berlin zurückblicken, als er vom 22.6.- 27.7.1980 im Leonhardi-Museum erstmals eine größere Anzahl seiner Arbeiten dem Dresdner Publikum präsentierte.

Morgner hatte von 1961-1966 an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig studiert, lebte und arbeitete nach dem Diplom als freischaffender Künstler zunächst in Karl-Marx-Stadt und seit 1973 in Einsiedel. Im gleichen Jahr wurde er Gründungsmitglied der Karl-Marx-Städter *Galerie oben*, 1977 gehörte er zu den Gründern der Künstlergruppe und Produzentengalerie *Clara Mosch* in Adelsberg bei Karl-Marx-Stadt.[687]

Für die Ausstellung im Leonhardi-Museum setzte Morgner seine seit 1978 „ausformulierte schematisierte Figur des ‘Schreitenden’ erstmals in Siebdruck” um.[688] Die qualitativ unterschiedlichen Drucke überzeichnete oder übermalte er jeweils und eröffnete sich auf diesem Wege „additiv-serielle Möglichkeiten”. Die einzelnen Blätter fasste er schließlich auf dem großen Tafelbild „Neun Schreitende” zusammen, und

---

[686] Vgl. Faltblatt zur Ausstellung, o.S. Vgl. auch: Schmidt-Kirstein 1909-1985; Kupferstichkabinett Dresden, Sammeln und Bewahren, Heft 74/1995.
[687] Vgl. Kap. 7.3.1. dieser Arbeit.
[688] Morgner hatte diese Figur des Aufrecht-gehen-Könnenden 1978 nach einem Skiunfall während eines mehrmonatigen Krankenhausaufenthaltes entwickelt. Vgl. Michael Morgner. Deutsches Requiem; Katalog, Saarbrücken 1993, S. 39f. / Klaus Werner IN: Michael Morgner; Katalog, Museum der bildenden Künste, Leipzig 1982. / Günther Regel: Herausforderung an Erlebnisfähigkeit und Kunstverstand. Zur Kunst Michael Morgners; BK 6/1983, S. 298-303.

auch das Plakat zeigt diesen großen aufrecht gehenden Mann mit ausgestreckten erhobenen Armen. (Abb. 91)

Weiterhin waren Radierungen wie „Prés du Golgatha” und Tuschzeichnungen ausgestellt. Seine Bildsprache hatte Morgner gegen Ende der 1970er Jahre „soweit vereinfacht, daß ein eng begrenzter Vorrat von Zeichen und Figurentypen vorhanden” war, zu dem vor allem die Symbole Kreuz, Dreieck, Pfeil, Winkel, das Motiv der Buhne und die umschlossene, eingehüllte menschliche Figur gehörten. Entweder füllte nur ein Symbol das Blatt aus, oder mehrere Komponenten wurden harmonisch oder konträr miteinander kombiniert. Die Tuschzeichnungen führte der Künstler in Lavage-Technik aus: Durch mehrmaliges Abstrahlen der noch nicht getrockneten Stellen mit Wasser ergaben sich so Überlagerungen verschiedener Grauwerte bis hin zu schwarz.

Klaus Werner, Leiter der Berliner *Galerie Arkade*, beschrieb in einem Brief an Morgner anschaulich das Für und Wider einer Ausstellung im Leonhardi-Museum:

„Lieber M.,

im Leonhardi also! Gut! Ein Saal mit einer respektierlichen Geschichte. Bon chance für die Kunst. Kanoniker halten das Zimmerchen mit dem weichen Licht und dem starken Raum für einen Mißwuchs am Hügel. Schmähung des Wunders. Das ‘Blaue Wunder’. Ives Klein. Immaterielle Sensibilitäten. Dein B au!

Zwei, drei große Bilder sind gut unterzubringen, dazu die neueren Zeichnungen mit den elementaren Formen. Die Graphik würde ich davon separieren. Landschaftliches sollte diesmal verzichtbar werden. Es kräftigt dein Wille: der Mensch. Bezeichnung als Zeichen. Zeichnen. Bilder mit der blauen, raumlosen, zeitlosen Metapher, darinnen Existenzen. Erstarrt und aufgerissen in Lichtkorridoren, labil, getroffen, schwerelos. Mir gefällt das, was andere abschreckt: die Notdurft Deiner Erfindung, die Hinfälligkeit von Philosophie und Phantasie - den heiligen Kühen jetztzeitiger Künste. Wahrhafte Unfähigkeit im Begreifen bricht durch. Bestenfalls der Mensch erfindet sich in der Formel von Zeichen. Das Transitorische, welches jeder Schwebezustand in sich trägt verlischt in der Exekutive der Form. Betroffenheit ist die Dimension einer Existenz. Nahe bei Golgatha.

Die neuen Zeichnungen sind die Auflösung Deiner Malerei. ‘Asche Deiner Bilder’. Auflösungen bietet die Nicht-Mimesis, die Codierung einer Psycho-Geometrie, deren

naiver Symbolik die Mensch-Form preisgegeben ist. Pfeil = Prozeß = Bewegung = kein Entrinnen. Kreuz = Ende = Passion = die Erlösung.

Für mich nehmen (welche Perversion!) gerade die Resultate des Machens, der technische Prozeß also, Existenz-Nähe an: die Tusche wird schichtenweise aufgetragen, immer wieder unter scharfen Wasser abgestrahlt, neu bezeichnet, wieder gewaschen usw. 'Schichten' und 'Verwittern', so werfen wir unsere Physis in die Geschichte. Halten wir uns dereinst den Spiegel vor, sehen wir diese Zeichen.

Bon Chance für Dresden!

Herzlichst K."[689]

Die beiden Künstler **Veit Hofmann** (Jg. 1944) und **Helge Leiberg** (Jg. 1954) nutzten im Juli 1980 die Umbaupause zwischen den Ausstellungen von Michael Morgner und Wasja Götze, um in einer spontanen Zweitages-Aktion „Bilder und Tanz" zu zeigen. Die Bilder hatten Hofmann und Leiberg im Rahmen der Musikfestspiele, inspiriert vom modernen Ausdruckstanz, während eines Multimedia-Projektes des Studios Neue Musik im Dresdner Theater *Kleines Haus* gemeinsam gemalt.

Im Leonhardi-Museum füllten diese großformatigen expressiven Gemeinschaftsarbeiten am 28. und 29. Juli 1980 nicht nur die Wände des großen Saales, sondern bildeten wiederum die Kulisse für zwei Tänzerinnen: Arila Siegert improvisierte, das Gesicht hinter einer Maske verborgen, mit dem Berliner Jazzgitarristen Uwe Kropinski. Sonja Wegscheider tanzte nach einer Choreographie von Marianne Vogelsang „Fünf Präludien" aus dem „Wohltemperierten Klavier" von Johann Sebastian Bach. (Abb. 17)

Hofmann und Leiberg, der zu dieser Zeit Mitglied der AG Leonhardi war und 1979 zu den jungen Künstlern der Türen-Ausstellung gehört hatte, hatten auch gemeinsam Plakate für ihre Ausstellung gedruckt und individuell übermalt. (Abb. 92) Da die Ausstellung aber weder angemeldet noch genehmigt war, wurden diese Plakate bis auf eine Ausnahme nicht in der Stadt verteilt, sondern mit in die Ausstellung integriert. Exposition und Tanzperformances waren trotz fehlender Werbung „ausverkauft".

---

[689] Brief von Klaus Werner vom 25.4.1980 aus Zwiedorf/Mühle.

Nachdem zur Ausstellungseröffnung von Michael Morgner der Wuppertaler Jazzmusiker Peter Kowald „Improvisationen auf dem Baß” gespielt hatte,[690] und im Rahmen von „Bilder und Tanz” der Berliner Jazzgitarrist Uwe Kropinski aufgetreten war, gehörte auch zur folgenden Ausstellung ein Konzert: Der Künstler selbst, der Hallenser Maler und Liedermacher **Wasja Götze** veranstaltete am 30. August 1980 einen Liederabend im Leonhardi-Museum, der, genau wie der Auftritt Kowalds, vom MfS genau beobachtet wurde: „Das Ausstellungsobjekt war überfüllt. Es waren ca. 150-200 Personen anwesend. [...] Besonders auffällig war die Anwesenheit von Künstlern der mittleren Künstlergeneration, die sich mit übertriebener Herzlichkeit und großem Pathos begrüßten. [...] Die Veranstaltung wurde von Helge Leiberg eröffnet. [...] Während der ca. 90minütigen Veranstaltung brachte Götze einen Teil Liebeslieder zum Vortrag, die eine derbe Form hatten, aber keine politische Aussage beinhalteten. Andere Lieder beinhalteten zweideutige, hintergründige und verschlüsselte Angriffe auf politische und gesellschaftliche Probleme.” [691]

Götze, 1941 geboren, hatte von 1962-68 auf der Burg Giebichenstein in Halle Innenarchitektur und Gebrauchsgraphik studiert und war seit 1968 freischaffend in Halle tätig - nicht nur als Maler und Liedermacher, sondern auch als Graphiker, Objektmacher, Bühnenbildner, Wandermusikant und Schauspieler. Er war damit „einer der wichtigsten Protagonisten einer vitalen Stadtboheme in Halle.”[692]

Die Exposition im großen Saal des Leonhardi-Museums (3.8.- 31.8.1980) umfasste Bilder, Zeichnungen, Montagen und Objekte, die in den 1970er Jahren entstanden waren. Götze experimentierte in dieser Zeit mit den Stilmitteln der amerikanischen Pop Art, indem er banale Objekte des Konsums und des alltäglichen Lebens durch

---

[690] Der westdeutsche Jazz-Bassist Peter Kowald (1944-2002) war schon damals eine Größe auf dem Gebiet der Improvisation. Nachdem er 1973 erstmals zusammen mit dem ostdeutschen Schlagzeuger Günther „Baby” Sommer durch die DDR getourt war, kam er öfter in die DDR, um u.a. mit Sommer und dem Posaunisten Konrad „Conny” Bauer gemeinsam zu spielen. (www.kowald.de)

[691] IM „Ute Richter” berichtete nicht nur von der Eröffnung, sondern fügte auch eine Liste von Bildtiteln an und schrieb Eintragungen aus dem Gästebuch ab. IM „Karl Hofer” erwähnte, vor dem Liederabend eine „offensive Einflußnahme” auf Götze ausgeübt zu haben und gab fünf Lieder mit eigenen Worten wieder. (Vgl. BStU BV Dresden AIM 1576/83 Bl.213-214, 219-222; AIM 464/90 Bl.216-217.) In einem weiteren Bericht wurden acht der kritischen Lieder durch einen IM sinngemäß wiedergegeben. (BStU BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 122.) Eine Folge war, dass Götze anschließend - nach nur drei Konzerten in der Paulskirche in Halle, im Bezirkskrankenhaus Bernburg und im Dresdner Leonhardi-Museum - Auftrittsverbot erhielt. (Wasja Götze bzw. Moritz Götze; Katalog, Stadtmuseum, Siegburg 1998, S. 10.)

[692] Kaiser/Petzold 1997, S. 15, S. 238ff.

Isolierung, Ausschnitt, Vergrößerung und Überlagerung verfremdete und parodierte, wie auch auf dem Plakat. (Abb. 93) Grelle Farbzusammenstellungen und große Formate wiesen auf eine an der Werbung orientierte Ästhetik hin. Götze wählte diese gegenständliche, um eine unmittelbare Aussage bemühte Kunstform, um seine Bildinhalte wirksam „an den Mann zu bringen". Ihn trieben vor allem ökologische Probleme an, die er in dem Gemälde „Arbeit und Freiheit oder Vogel und Maschine" sowie mehreren „Strandbildern" thematisierte: Hier wird der beseitigt geglaubte Müll wieder angespült, Abfälle der Zivilisation werden als „Strandgut in Gläser" eingeweckt, und schließlich gehören neben toten Fischen auch die Menschen selbst zu den Gestrandeten. In der Serie Interieur I - III „wird der Weg vom gedankenlosen Wohlleben über kriminelle Dekadenz zur realen Explosion gezeichnet. Nach 'Außen Sonne, innen Sahne' und der abstrusen Szenerie 'Kommt Zeit, kommt Rat' ist die Konsequenz 'Fin'. Jeder Gegenstand auf dem Bild ist zerfetzt, die Wirkung des Sprengstoffes ist sauber - allumfassend - geplant. Diese Bombe war sozial-psychologischer Natur." [693] Götze wollte warnen, aufregen und vor allem provozieren - seine überladenen Kompositionen voller Verschlüsslungen waren dabei genauso gut zu verstehen wie seine zweideutigen Lieder.

Die Exposition bot dem Künstler, der in seiner Heimatstadt Halle Ausstellungsverbot hatte, eine der raren Möglichkeiten, seine Arbeiten einmal öffentlich zu zeigen.

„22 Bilder" nannte **Horst Bartnig** seine Ausstellung im Leonhardi-Museum, denn vom 7.9.- 5.10.1980 waren exakt 22 Bilder des 43jährigen Berliner Künstlers, der erst seit 1978 VBK-Mitglied war, zu sehen. Bartnig hatte von 1954-1957 an der Fachschule für angewandte Kunst in Magdeburg studiert, wo das Naturstudium in der Ausbildung eine wichtige Rolle spielte. Von der Natur ausgehend, wurden Bartnigs Arbeiten in den folgenden Jahren immer abstrakter, bis er sich 1964 der konkreten Malerei zuwandte.[694]

---

[693] Gunter Ziller: Wasja Götze im Leonhardi-Museum; SNN, 15.8.1980. Vgl. auch Auseinandersetzung in grellen Farben. Wasja Götze im Leonhardi-Museum; ST 15.8.1980, S. 6.
[694] farbbrechung, konkret. Horst Bartnig im Gespräch mit Matthias Flügge; IN: Kaiser/Rehberg 2003, S. 247ff.

Klarheit, Logik, Systematik und Rationalität wurden nun die wesentlichen Eigenschaften von Bartnigs Kunst. In den 1970er Jahren variierte und kombinierte Bartnig die geometrischen Elemente Quadrat, Rechteck, Dreieck, Raute und Strich in mathematisch-programmatischem Zusammenhang. Es entstanden variable Systeme, deren Voraussetzung in der Standardisierung dieser Elemente bestand. In zunehmendem Maße bezog der Maler auch die Farbe in seine Bilder ein, das Plakat zur Ausstellung z.B. vereint grün, schwarz und violett. (Abb. 94)

Die im Leonhardi-Museum ausgestellte Serie mit 22 gleich großen 1978 entstandenen Gemälden (Acrylfarbe auf Leinwand, 79x79cm) „zeigt das Wachsen und umgekehrt das Verringern von vier farbigen Quadraten auf vier sich teilweise überdeckenden schwarzen Quadraten, andererseits das Wachsen und das Verringern von vier schwarzen Quadraten auf vier aneinanderstoßenden, diagonal zueinandergestellten grünen und blauen Quadraten. Nichts weiter? Viel mehr!” wie es im kleinen Katalog formuliert ist.[695] Idealerweise bot der große Saal des Leonhardi-Museums für die Präsentation dieser Serie „von einigen Schönheitsfehlern abgesehen, fast ideale Bedingungen”, und so konnte ein in der Mitte stehender, sich drehender Betrachter die „in doppelter Hufeisenform gehangenen”, zweimal elf Bilder der Serie als eine konsequente Entwicklung wahrnehmen: Schwarze Quadrate wachsen systematisch auf grünem und blauem Grund, grüne und blaue Quadrate verringern ihre Fläche auf schwarzem Grund. „Je nach Betrachtungsrichtung wachsende oder sinkende Quantitäten provozieren neue Qualitäten, im notwendigen Vorgang des Fließens wechseln die Dinge ständig ihr Gesicht.”[696] (Abb. 18)

Jedes Bild kann sich in seiner geometrischen Klarheit auch einzeln behaupten, aber erst in der Serie entfaltet sich die Wirkung, die Bartnig erreichen möchte: „Seine Aufgabe sei es, Systeme zu erkennen mit dem Ziel, visuelles Erleben auf der Seite des Betrachters” zu erzeugen.[697]

Obwohl Bartnigs Werk von offiziellen Kritikern gern als Randerscheinung in der Kunst der DDR abgetan wurde,[698] stießen seine seit 1974 auf Einzel-Ausstellungen in Ber-

---

[695] Katalog zur Ausstellung, o.S.
[696] Gunter Ziller: Prozeß als Kunstwerk. Zur Bartnig-Ausstellung im Leonhardi-Museum; SNN, 22.9.1980. Vgl. auch Arnold Orlik: Synthese von Form und Aktion. Zur Ausstellung von Horst Bartnigs „22 Bildern” im Leonhardimuseum; ST, 26.9.1980. / Ingrid Adler: Erst die Serie gibt Aufschluß. Zur „22 Bilder” betitelten Ausstellung Horst Bartnigs im Leonhardimuseum Dresden; Union, 1.10.1980.
[697] Horst Bartnig 1968-1998; Katalog, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig 1999, S. 19.
[698] Vgl. U. Kuhirt; ND, 15./16.10.1977.

lin, Rossendorf und Leipzig ausgestellten Arbeiten beim Publikum auf zunehmendes Interesse. [699] 1977 war der Künstler mit einem Bild auf der VIII. Kunstausstellung der DDR vertreten.

Die Gruppen-Ausstellung des Jahres 1980, die am 19. Oktober eröffnet wurde, trug den Titel **Gemeinschaftsbilder von Dresdner, Karl-Marx-Städter, Leipziger und Berliner Künstlern**. Einzelne Namen wurden im Leonhardi-Museum nicht genannt, da A.R. Penck zu den Autoren mehrerer präsentierter Arbeiten gehörte, und die AG Leonhardi erst ein Jahr zuvor erlebt hatte, dass die Ausstellung „Dezennien Teil II" auf Grund seiner Teilnahme nicht eröffnet werden durfte.[700]

Penck hatte bereits Anfang der 1970er Jahre mit seinen Lücke-Freunden Harald Gallasch, Wolfgang Opitz und Steffen Kuhnert eine Reihe von Gemeinschaftsbildern gemalt, von denen eine Auswahl nun im Leonhardi-Museum gezeigt wurde.[701] Ebenso gehörte das großformatige expressive Gemeinschaftsbild, das 1976 beim „1. Malerfest" auf der Keppmühle[702] bei Dresden mit Teilnehmern aus der ganzen Republik entstanden war, dazu.[703]

1977 hatten die Künstler der Karl-Marx-Städter Galerie *Clara Mosch* und Klaus Werner, Leiter der Berliner *Galerie Arkade*, Kollegen zu einem Pleinair nach Leussow

---

[699] Bartnig hatte 1974 in der Berliner Petri-Kirchengemeinde, 1976 im Zentralinstitut für Kernforschung Rossendorf und der Berliner *Galerie Arkade*, 1978 in der *Clubgalerie Leipzig* und dem Berliner Club der Kulturschaffenden ausgestellt.

[700] Im IM-Bericht heißt es dazu ganz sachlich: „Die Künstler verschwiegen die Namen der Hersteller der Gemeinschaftsbilder." (BStU, BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 127.)
Sascha Anderson schreibt dagegen: „die ersten, im wörtlichen sinn wirklichen gemeinschaftsbilder, waren 1980 im leonardi-museum in dresden zu sehen. die funktionäre hatten bildunterschriften und namentliche nennungen der autoren verboten, weil der maler ralf winkler (a.r.penck) in den arbeiten der dresdner gruppe ‘lücke frequentor’ vertreten war." (Darmstadt 1985, S. 326.)

[701] Wie das Gemälde „Lücke Nr. 1- Energetik", 1971, Öl/Textil, 150x130 cm; Abb. IN: Feist/Gillen 1990, S. 130 und Gallwitz/Koepplin/Schmidt 1992, S. 44. Zur „Lücke" Vgl. Kap. 5.4.1. dieser Arbeit.

[702] „In Verehrung der älteren Malerkollegen" Theodor Rosenhauer, Wilhelm Rudolph, Otto Niemeyer-Holstein, Charlotte E. Pauly, Herrmann Glöckner, Herbert Kunze und Hans Kinder hatten die „Junioren der Zunft" um den Dresdner Maler Peter Herrmann am „29. Mai 1976 in romantischer Umgebung der Keppmühle bei Dresden" zu einem Malerfest eingeladen. Neben Künstlern aus Dresden waren Maler aus der ganzen Republik, u.a. aus Karl-Marx-Stadt und Halle angereist, und auch die beiden Kunsthistoriker Fritz Löffler und Diether Schmidt gaben den Organisatoren die Ehre. Zusätzlich zur gemeinschaftlichen Kunstproduktion gehörten eine Ausstellung - jeder Gast sollte dafür „1-2 Arbeiten mitbringen", Theater und Musik zum festlichen Programm. (Einladung von Peter Herrmann; Kaiser/Petzold 1997, S. 48). Michael Morgner bezeichnete das „Keppmühlfest" später als „das wichtigste und schönste Künstlerfest der DDR." (Kaiser/Petzold 1997, S. 47.)

[703] Der Steinmetz Christian Hempel erinnert sich, dass Mitglieder der AG Leonhardi-Museum das Gemeinschaftsbild, welches seit dem Künstlerfest bei ihm im Haus auf dem Weißen Hirsch hing, 1980 den Ziegengrund hinunter ins Leonhardi-Museum getragen haben. (Gespräch mit Christian Hempel am 12.10.2006 in Dresden.)

eingeladen, um auf einer Waldlichtung, fünf Kilometer östlich des Dorfes Leussow, Naturkunstobjekte aufzubauen, die anschließend verbrannt wurden. Als memento mori dieser Land-Art-Aktion hat Werner 1979 das Multiple „Leussow-Recycling" herausgegeben, welches im Leonhardi-Museum zu sehen war: „In einem Holzkoffer ist neben Originalgraphiken von Michael Morgner, Thomas Ranft, Gregor Torsten Schade, Wolfgang Biedermann, Fotografien von Wasse und Reagenzgläsern mit Ascheresten auf einer Waldlichtung verbrannter Kunstwerke auch ein erklärender Text von Klaus Werner zu finden."[704]

Unter dem Motto „Mehl-Art - Künstler backen Kunst", hatten sich am 7. Oktober 1980 - dem DDR-Nationalfeiertag - Künstler aus Dresden (u.a. Claus Weidensdorfer, Peter Herrmann, Eberhard Göschel, Michael Freudenberg und Werner Wittig, der gelernter Bäcker ist), Karl-Marx-Stadt (u.a. Michael Morgner, Thomas Ranft), Leipzig (u.a. Hans Hendrik Grimmling, Olaf Wegewitz) und Berlin (u.a. Horst Bartnig sowie der Kunstwissenschaftler Klaus Werner) in Glauchau getroffen, um in mehreren Bäckereien Kunst zu backen.[705] Ein Sortiment des in Glauchau entstandenen Kunst-Gebäckes füllte, nachdem es ganz trocken und hart geworden war, als Gemeinschaftsarbeit einen Tisch im großen Saal des Leonhardi-Museums.[706]

Schließlich gehörten auch ein Materialbild von Günther Hornig, dass er gemeinsam mit seinen Bühnenbild-Studenten an der HfBK geschaffen hatte, sowie Werke von Künstlern, die paarweise zusammengearbeitet hatten, zur Ausstellung. Dazu zählten drei Tafeln von Michael Freudenberg und Klaus Hähner-Springmühl,[707] eine Holzschnittmappe von Ralf Kerbach und Sascha Anderson[708] sowie eine Fotodokumentation von Aktionen, die Eberhard Göschel mit Künstlerfreunden in seinem Sommer-

---

[704] Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 734.

[705] Feist/Gillen 1990, S. 123. Vgl. auch Werner Wittig. Die Holzrisse. Verzeichnis der Holzschnitte und Holzrisse 1956-2000; hrsg. von Georg Reinhardt, Dresden 2000.

[706] Freudenberg erinnert sich, dass er drei Brote gebacken hatte, die je mit seinem Personalausweis, seinem VBK-Ausweis und einem selbstverfassten Kunstmanifest gefüllt waren. (Gespräch mit Freudenberg am 14. März 2006 in Dresden.) IM Ute Richter berichtete, dass sich einige Besucher der Ausstellung darüber empörten, „daß die Künstler ihren 'Spieltrieb' auch noch an Lebensmitteln auslassen mußten." (BStU BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 236.)

[707] Die drei Tafeln von Freudenberg und Hähner-Springmühl zeigten expressive gestische Malerei, deren Entstehung in Fotoserien und wiederum deren Übermalung. (Vgl. BStU, BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 237.)

[708] Anderson und Kerbach hatten 1980 die Mappe „5 Deutsche Sonette" mit Farbholzschnitten und Texten gedruckt. (Vgl. Kaiser/Petzold 1997, S. 117.)

Atelier in Fürstenau durchgeführt hatte.[709] Auch Karla Woisnitza hatte die Aktion „Gesichter", die sie 1978 mit befreundeten Künstlerinnen realisiert hatte, dokumentiert und als zweiteilige Foto-Montage ausgestellt.[710]

Die vor allem in ihrer Vielfalt und ihrem Einfallsreichtum beeindruckenden Gemeinschaftsarbeiten basierten in ihrer Entstehung auf ähnlichen Ausgangspunkten: der Neugier auf eine Zusammenarbeit mit Kollegen, dem Spaß am gemeinsamen Produzieren von Kunst und auf dem „Gemeinsam-sind-wir-stark-Gefühl". An diesem Zusammenhalt scheiterte letztendlich auch das MfS, welches die Ausstellung kurz vor der Eröffnung verbieten wollte, da seiner Meinung nach nur „substanz- und gegenstandslose Arbeiten", ein wahrer „Schnick-Schnack" gezeigt wurden. Auch hatte man deutlich erkannt, dass zu den Teilnehmern „bekannte negative Künstler" wie A.R. Penck gehörten.[711] Aber da die „Bemühungen zur Umstimmung der Künstler erfolglos blieben", diese von ihrem Ausstellungsvorhaben nicht abwichen und weiterhin nur „ungenaue Hinweise" zur Entstehung der Arbeiten machten, wurde der Ausstellungszeitraum „lediglich" von vier Wochen auf 14 Tage verkürzt.[712] Und die Künstler spielten ihr Spiel noch weiter, indem sie nach einer Woche ein Plakat in drei Farbvarianten zum Kauf anboten, auf dem zwischen und unter Chiffren und Zeichen die Namenszüge der beteiligten Künstler zu lesen waren. (Abb. 95)

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Parallele zur westdeutschen Kunstszene, wo Gemeinschaftsbilder Anfang der 1980er Jahre in Ausstellungen nicht nur als „gelegentliches Kuriosum" auftauchten, sondern einen festen Bestandteil in der kreativen Arbeit mehrerer Künstler - z.B. von Salomé, Rainer Fetting und Luciano Castelli in Berlin oder Albert und Markus Oehlen, Werner Büttner und Martin Kippen-

---

[709] Göschel hatte Aktionen wie die „Metamorphose eines Baumes" (1978 mit Peter Herrmann), „Fixierung eines Spiegelbildes" (1979 mit Bernhard Theilmann und P. Herrmann) sowie die „Installation eines Heuzeltes" (1980 mit Michael Freudenberg) fotografisch dokumentiert. (Eberhard Göschel; Katalog, Albertinum, Dresden 1994.)

[710] Karla Woisnitza und sechs Dresdner Künstlerinnen, darunter Christine Schlegel, Monika Hanske und Cornelia Schleime hatten sich im Herbst 1978 während einer gemeinsamen Aktion ihre Gesichter bemalt. Woisnitza hatte davon eine zweiteilige Gegenüberstellung der geschminkten und ungeschminkten Gesichter in Form von schwarzweiß-Foto-Porträts angefertigt. (Gespräch mit Karla Woisnitza am 12.8.2006 in Berlin.)

[711] Vgl. BStU, BV Dresden, AIM 1576/83, Bl.236-238; AIM 464/90 Bl. 220.

[712] Gleichzeitig wurde jedoch auch eine Auseinandersetzung mit dem Leiter der AG, Michael Freudenberg, vorbereitet, „wo er gesagt bekommt, daß es so nicht mehr geht, und daß er nur noch Ausstellungen machen kann, die einen anderen künstlerischen Anspruch und realistische Arbeiten beinhalten." (BStU BV Dresden, AIM 464/90 Bl. 220.)

berger in Hamburg/Köln - bildeten. Wolfgang Max Faust stellt in seiner Abhandlung „Gemeinschaftsbilder. Ein Aspekt der neuen Malerei” auch eine Verbindung zur politischen Situation in der BRD her und resümiert: „Der Halt in der gemeinsamen Produktion war sicherlich ursprünglich ein Reflex auf die unabgesicherte Entdeckung veränderter Möglichkeiten in der Kunst. Die Gemeinschaft gab die Kraft, bestehenden Malerei- wie Kunstpositionen zu opponieren. [...] Die jungen Maler gehen davon aus, daß sich die gesellschaftlichen Verhältnisse in einer permanenten Krise befinden, der nur durch Minderheitenstrategien beizukommen ist.”[713]

6.4 Public Relations

Nach der „ersten” Exposition im Spätsommer 1973, stellte sich in den folgenden Jahren eine gewisse organisatorische Regelmäßigkeit im Ausstellungsbetrieb des Leonhardi-Museums ein. Von März bis November fanden jährlich fünf bis sechs Ausstellungen statt, deren Dauer auf vier bzw. fünf Wochen festgelegt war - bis auf drei Ausnahmen: Otto Möhwalds Arbeiten waren 1976 sechs Wochen lang im großen Saal ausgestellt, Peter Makolies blieben 1978 nur 14 Tage und der Ausstellungszyklus Dezennien war 1979 für drei mal zwei Wochen geplant.

Nach anfänglichen Unregelmäßigkeiten blieben seit 1974 auch die Öffnungszeiten konstant: Di-Fr 14-18 Uhr, Sa-So 10-18 Uhr. Die Eröffnungen fanden in der Regel sonntags 10 bzw. 11 Uhr statt. Bis 1979 war es nach wie vor Diether Schmidt, der mit seinen engagierten, gesellschaftskritischen Reden die meisten Ausstellungen eröffnete,[714] nur selten übernahmen andere Kunstwissenschaftler wie Hans-Ulrich Lehmann oder Gert Claußnitzer diese Aufgabe,[715] bei Bartnig eröffnete der Berliner Kunsthistoriker Rolf Karnahl. In wenigen Fällen sprachen auch Künstler zur Eröffnung einer Ausstellung, z.B. äußerten sich Joachim John und Günter Firit zu ihrem eigenen Werk; Max Uhlig zu Herbert Kunze und „Dezennien III”; und Peter Herrmann stellte Sabine Grzimek vor.[716]

---

[713] Kunstforum 67/1983.
[714] Schmidt eröffnete u.a. die Ausstellungen von Hund, Herrmann, Weidensdorfer, Dresdner Kunst heute, Bachmann, Böhme, Hornig, Kontraste, Leifer, Dennhardt.
[715] Claußnitzer sprach zur Eröffnung der Ausstellungen von Wahl und Hänsch; Lehmann bei Drechsler.
[716] Falls sich niemand für eine Eröffnung fand, übernahmen Michael Freudenberg oder Volker Henze in ihrer Funktion als Mitglieder der AG diese Aufgabe. Außerdem war meist ein Vertreter des VBK Dresden, Kurt Weber oder Gert Söder, zugegen, der einleitend einige „festliche” Worte sprach.

Oft gehörte auch Live-Musik zum Ausstellungsprogramm: Mehrmals nutzten die free-jazzenden Maler A.R.Penck, Michael Freudenberg und Helge Leiberg, die zusammen das Y-H-F Trio bildeten, Eröffnungen für ihre musikalischen Improvisationen. Die Jazzmusiker Konrad „Conny" Bauer und Bettina Wegner gaben kleine Konzerte; und anlässlich der Michael Morgner-Ausstellung trat der Wuppertaler Bassist Peter Kowald im Leonhardi-Museum auf. Zu der spontanen Ausstellung „Bilder und Tanz" von Veit Hofmann und Helge Leiberg gehörte ein Auftritt des Berliner Jazzgitarristen Uwe Kropinski.

Ausstellungsbegleitende Veranstaltungen fanden erst 1980 wieder statt, so wurden in diesem Jahr ein Künstlergespräch mit Günter Firit und ein Liederabend mit Wasja Götze veranstaltet.

Am 11. Mai 1980 wurde zugunsten der Ausstellungsarbeit im Leonhardi-Museum eine Auktion veranstaltet. Vorausgegangen war ein Treffen zwischen dem Bezirksverband Dresden des VBK und der AG Leonhardi-Museum, auf welchem der Verband kritisierte, „daß das erreichte Niveau der Ausstellungen und ihre Präsentation hinter dem Niveau der anderen kleinen Galerien in Dresden zurückbleibt" und androhte, „die Weiterführung der Ausstellungstätigkeit im Leonhardi-Museum infrage" zu stellen. Während die Künstler schon seit Jahren auf den miserablen baulichen Zustand des Hauses, vor allem auf die fehlende Heizmöglichkeit vergeblich hingewiesen hatten,[717] bemängelte der Verband nun plötzlich selbst die Innenausstattung des Ausstellungsraumes, die Ausstellungstechnik, die Arbeitsbedingungen für die Aufsichtskraft und die „Publizierung" der Ausstellungen in der Öffentlichkeit und stellte gleichzeitig klar, dass dem VBK für „diese Seite der Ausstellungen [...] nur geringe Mittel und dem Sekretariat für Kunstausstellungen des Rates des Bezirkes Dresden nur sehr beschränkte Mittel zur Verfügung" stünden. Sehr wohl wissend, dass dem Verband eine Schließung der Galerie mehr als recht wäre, schlugen die AG-Mitglieder vor, mit ihren eigenen künstlerischen Möglichkeiten Geld zu besorgen, indem sie eine Auktion veranstalteten. Der Verband stimmte unter der Voraussetzung zu, dass

---

[717] Göschel hatte bereits im Januar 1976 in seinem Artikel in der SNN gesagt: Wir sind „sehr optimistisch im Hinblick auf die vorgesehenen Baumaßnahmen im Leonhardi-Museum, von denen der Einbau einer Heizung wohl die wichtigste ist," damit „schon im nächsten Winter ohne Zwangspause" ausgestellt werden kann. (Vgl. S. 146 dieser Arbeit.)

nur Arbeiten von VBK-Mitgliedern versteigert werden durften, und „alle Einnahmen über die Finanzkonten des Bezirksverbandes” gehen sollten.[718]

Über 130 Künstler, darunter zahlreiche Maler und Bildhauer, die bereits selbst im Leonhardi-Museum ausgestellt hatten, und Kunstfreunde stifteten für die Auktion mehr als 300 Arbeiten.[719] Werner Schmidt, Direktor des Kupferstich-Kabinetts, übernahm die Rolle des Auktionators. Die Auktion verlief sehr erfolgreich, neben der Versteigerung von ca. 150 Werken wurden auch Künstlerplakate, Postkarten und Graphiken verkauft. Den Erlös zahlte die AG wie vereinbart auf das Verbandskonto ein. Trotz wiederholter Nachfrage der Künstler, wurde das Geld vom VBK jedoch nicht für Renovierungsmaßnahmen des großen Saales eingesetzt.

Das Begleitmaterial zu den Ausstellungen im Leonhardi-Museum wurde 1974 von den jeweiligen Künstlern noch individuell gestaltet und manuell hergestellt: Hartmut Bonk druckte mit dem DDR-Stempelkasten-System auf die Rückseite eines kleinen schwarz-weiß-Fotos, das ihn im Atelier zeigt, alle nötigen Informationen; Christine Wahl und Klaus Drechsler druckten lithographische Blätter.

Im Jahr 1975 gab es dann einheitliche Faltblätter mit gleichem Deckblatt und insgesamt acht „Seiten”, die dadurch entstanden, dass Papier der Größe 29x33 cm beidseitig bedruckt und zweimal gefaltet wurde. Neben mehreren Werk-Abbildungen mit den entsprechenden Angaben (Titel, Technik, Jahr) zählten auch biographische Notizen zum Inhalt dieser Publikationen, die vom „Sekretariat für Kunstausstellungen des Bezirkes Dresden” herausgegeben wurden.[720] Eine Ausnahme bildete das Faltblatt für die Ausstellung von Hans-Peter Hund, da es nicht nur kleiner war, sondern auch ein längerer Text von Dr. Diether Schmidt integriert wurde.

Für die letzte Exposition des Jahres 1975 mit Arbeiten von Eberhard Göschel wurde das Layout etwas verändert: Man benutzte nun das Format A3, und das beidseitig bedruckte Papier wurde drei mal gefaltet, so dass insgesamt 12 „Seiten” zur Verfügung standen. Zum bisherigen Inhalt kam ein Foto des Künstlers hinzu. Als Herausgeber wurde weiterhin das Sekretariat genannt. Diese Form des Faltblattes wurde für die Einzelausstellungen bis 1977 beibehalten und kostete seit Juni 1976 0,50 Mark.

---

[718] Vgl. Kurt Weber, 1. Bezirkssekretär VBK-DDR: Auktion im Leonhardi-Museum; Typoskript.
[719] Vgl. Auktionsliste mit einem Deckblatt von Peter Herrmann.
[720] Peinlicherweise hat das Sekretariat auf drei Faltblättern Leonhardi-Museum ohne h geschrieben.

Anfang 1978 änderten sich die kleinen Publikationen erneut: Es wurden keine Faltblätter mehr hergestellt, sondern Klapp-Karten aus Karton im Format A6. Es blieb kaum Platz für Werkabbildungen und Angaben zum Künstler, weder Herausgeber noch ein Preis wurden genannt. Anlässlich der Lothar Böhme-Ausstellung im Juni 1978 gab es eine Erweiterung auf insgesamt sechs „Seiten”; Material, die Deckblattgestaltung und das endgültige Format blieben aber unverändert. Diese Form wurde bis Ende 1979 beibehalten.

Zu den Ausstellungen des Jahres 1980 wurden wieder unterschiedliche Veröffentlichungen herausgegeben: z.B. erschien zur Michael Morgner-Exposition ein von Michael Freudenberg gestaltetes achtseitiges Heft in der Größe 24x18cm mit ganzseitigen Abbildungen; auf dem Faltblatt, welches anlässlich der Wasja Götze-Ausstellung erschien, war der Text in Kleinbuchstaben geschrieben und Horst Bartnig erhielt einen kleinen Katalog mit Beiträgen von Rolf Karnahl und Reinhard Kraetzer sowie einem Gedicht von Paul-Heinz Dittrich.

Fast zu jeder Ausstellung wurde ein Plakat gedruckt: Zu der weiter vorherrschenden Technik der Lithographie kamen nicht mehr nur Holzschnitte (u.a. Hans-Peter Hund, Lothar Sell), sondern auch Schablonendrucke (Klaus Dennhardt) und eine Aquatinta (Sabine Grzimek) sowie gegen Ende des Jahrzehnts einzelne Siebdrucke und Offset-Plakate hinzu. Werner Wittig hatte bei dem Druck seines Plakates entdeckt, dass er seine Holzrisse mehrfarbig drucken kann; Volker Henze hat für den Druck des Plakates zu der Gruppenausstellung 1979 verschiedene (Schrank-)Papiere verwandt; Eberhard Göschel, Herbert Kunze, Jürgen Böttcher und Horst Bartnig haben mehrfarbig, Michael Freudenberg und Klaus Hähner-Springmühl für die Gemeinschaftsbilder-Ausstellung in verschiedenen Farbvarianten gedruckt.

Rezensiert wurden die Ausstellungen in der Dresdner Presse unregelmäßig, über manche Expositionen wurde nicht geschrieben, andere dagegen wurden gleich in mehreren Zeitungen besprochen.[721] Auffallend ist, dass es sich bei den Rezensenten in der Regel um die gleichen Personen, oft (in Galerien aktive) Kunstwissenschaftler handelte, und dass der Tenor vorwiegend positiv war.

[721] Die größte mediale Aufmerksamkeit wurde 1976 der Peter Herrmann-Ausstellung zuteil, neben Artikeln in Union, ST, SNN und Sonntag schrieb auch Lothar Lang in der Weltbühne darüber.

In der Sächsischen Zeitung schrieb 1974/75 - wie bereits in den 1960er Jahren - noch W. Werthmann; in der Union empfahl weiterhin Fritz Löffler ausgewählte Ausstellungen,[722] und Rezensionen von Diether Schmidt sowie M. Reuter erschienen relativ häufig im Sächsischen Tageblatt. In den Sächsischen Neuesten Nachrichten gelang es Gunter Ziller manchmal, eine Kritik zu platzieren. Im überregionalen Zentralorgan der christlich-demokratischen Union Deutschlands, der Neuen Zeit, fanden sich Besprechungen von K. Bachmann, der Frau des Künstlers Horst Bachmann, die unter dem Synonym „K. Brodack" schrieb, und schließlich berichtete Gabriele Muschter für die vom Kulturbund herausgegebene kulturpolitische Wochenzeitung Sonntag öfter aus dem Leonhardi-Museum.

Besuchszahlen liegen ab 1979 vor. Sie bewegten sich zwischen 500 und 1.000 Besuchen pro Ausstellung. 900 Besuche wurden bei der Klaus Dennhardt- und der Joachim John-Ausstellung, 1.000 Besuche bei Wasja Götze gezählt.[723]

6.5 Zusammenfassung

Von 1973 bis 1980 wurden im großen Saal des Leonhardi-Museums Werke von 36 Malern, Graphikern, Bildhauern in Personalausstellungen präsentiert. Hinzu kamen zwei Expositionen mit jeweils vier jungen Künstlern, und seit 1977 wurde jede Saison mit thematischen Gruppenausstellungen beendet.

Die in den Einzel-Expositionen vorgestellten Künstler gehörten überwiegend der mittleren Generation an, nur sieben waren unter 35 Jahren alt, und Herbert Kunze sowie Helmut Schmidt-Kirstein waren älter. Die Mehrheit hatte in Dresden studiert und arbeitete auch freischaffend in der Elbestadt. Hinzu kamen Künstler aus Berlin, Karl-Marx-Stadt, Leipzig und Halle. Auch Autodidakten wie Peter Herrmann und Horst Bachmann konnten im Leonhardi-Museum ausstellen, was für sie - genau wie für Hartmut Bonk oder Jürgen Böttcher - die erste Personalausstellung überhaupt bzw. in Dresden bedeutete.

Bis Mitte der 1970er Jahre wurden hauptsächlich Maler und Graphiker vorgestellt, die in ihrem Werk einen dialogischen Realismus der leisen intimen Töne entwickelt hat-

---

[722] Löffler schrieb u.a. über die Ausstellungen von H. Kunze, H. Schmidt-Kirstein und C. Weidensdorfer.

ten und sich damit deutlich von der Aufforderung Honeckers distanzierten, nützliche Themen in den Mittelpunkt ihres Schaffens zu stellen. Ob unberührte oder kultivierte Natur, ob Dorf- oder Stadtlandschaft, der Betrachter konnte den Eindruck bekommen, der Künstler habe beim Malen aus seinem Fenster geschaut, die Umgebung ist nah und vertraut. Auch die Interieurs zeigen die eigene Wohnung, das Atelier oder Räume in unmittelbarer Nachbarschaft, die Stilleben setzen sich aus einfachen, alltäglichen Dinge zusammen, die unarrangiert auf einem Tisch oder Fensterbrett liegen. Ebenso fanden die Maler und Graphiker die „Modelle" ihrer Porträts ausschließlich im Familien-, Freundes- und Kollegenkreis. Wenn Farben zum Einsatz kamen, dann meist warme Töne, oft erdiges Braun und Ocker. Die Gemälde, Aquarelle und Graphiken sind voller Poesie, Melancholie und Stille, das Wissen um die Vergänglichkeit ist allgegenwärtig.[724]

Einige wenige Maler, wie Willy Günther, Rolf Händler und Horst Leifer verwendeten auch kräftige, leuchtende Farben und orientierten sich im malerischen Ausdruck an der expressionistischen Dresdner Tradition.

Gegen Ende des Jahrzehnts wurde das Ausstellungsprogramm von Künstlern bestimmt, die sich mit der Abstraktion und dem Einsatz „neuer" Materialien auseinandersetzten. Göschel, seit 1976 der neue Leiter der AG, machte mit seinen aus Farbflächen bestehenden Strandbildern den Anfang und ermöglichte anschließend seinem ehemaligen Lehrer Herbert Kunze eine erste Präsentation aktueller abstrakter Kompositionen auf Leinwand und Papier. Horst Bachmann, Jürgen Böttcher und Günther Hornig hatten aus Stoffresten, Stricken, Drähten, Metallen, u.a. Collagen und Materialbilder geschaffen, welche sie abschließend bemalten bzw. mit einer Farbschicht überzogen.

Die Künstler, welche im Jahr 1980 im großen Saal vorgestellt wurden, waren ausgeprägte Einzelgänger: Neben Günter Firit aus Leipzig, der seine Technologistan-Serie

---

[723] Vergleichszahlen von anderen Galerien liegen nicht vor. Zwar wurde in den 1970er Jahren z.B. die Arbeit der Kleinen Galerien des Kulturbundes dreimal evaluiert, aber Besuchszahlen wurden dabei nicht erfasst. (Vgl. Lindner 1998, S. 178.)

[724] Dazu gehörten folgende Künstler: Christine Wahl, Klaus Drechsler, Werner Wittig, Kristine u. Werner Wischniowski, Hans-Peter Hund, Wolfram Hänsch, Peter Herrmann, Eberhard Busch, Hans-Otto Schmidt, Otto Möhwald, Lothar Böhme, Sybille Leifer, Luise u. Michael Horwath.

zeigte, gehörten dazu Michael Morgner aus Einsiedel bei Karl-Marx-Stadt mit Arbeiten, die sich aus seinem Alter Ego - dem großen Schreitenden - und zeichenhaften Symbolen zusammensetzen, der Hallenser Wasja Götze und seine im Stil der amerikanischen Pop-Art formulierte Gesellschaftskritik und Horst Bartnig aus Berlin, dessen „22 Bilder" einen konzeptionellen Raum bildeten.

Skulpturen waren in den 1970er Jahren nur selten im Leonhardi-Museum ausgestellt. Lediglich die Bildhauer Hartmut Bonk, Peter Makolies und Sabine Grzimek zeigten ihre plastischen Arbeiten in Personal-Expositionen, und die beiden Graphiker Lothar Sell und Klaus Dennhardt hatten einzelne Skulpturen in ihre Ausstellungen integriert.

Von wachsender Bedeutung waren die Gruppenausstellungen, auf denen insgesamt Werke von mehr als 100 Künstlern präsentiert wurden. Während es bei „Dresdner Kunst heute" und „Kontraste" vor allem darum ging, das facettenreiche Spektrum der Dresdner Kunst jenseits der großen Bilanzausstellungen und der akademischen Ausbildung vorzustellen und generationsübergreifende Traditionen aufzuzeigen, bestimmte ausschließlich der thematische Bezug die Auswahl der Exposition „Das Meer".

Nicht ein Thema, sondern das Alter der Künstler war ausschlaggebend für die Zusammensetzung der Beteiligten des Ausstellungszyklus „Dezennien". In dessen erstem Teil veranstalteten die 20jährigen Künstler mit Konzentration auf das Motiv der Tür eine reine Objektausstellung, die republikweit für Aufmerksamkeit sorgte. Objekte waren auch Teil der letzten Exposition des Jahres 1980 mit Gemeinschaftsarbeiten von Künstlern aus Dresden, Leipzig und Karl-Marx-Stadt. Diese Ausstellung zeigte die Relevanz und Variationsbreite der gemeinsamen Kunstproduktion, die von großformatigen Gemeinschaftsbildern über Land-Art-Aktionen bis zu gebackener Mehl-Art reichte.

7 Das Finaljahrzehnt

7.1 Vorbemerkung

Kulturpolitisch entwickelte sich die DDR in den 1980er Jahren zu einem Stillstand-Staat,[725] während sich bildende Künstler zunehmend mit aktionistischen und intermedialen Arbeitsweisen auseinandersetzten. Am Beispiel der beiden Kunstausstellungen der DDR wird gezeigt, dass Politiker und Verbandsfunktionäre die immer gleichen Parolen von der Kunst als Waffe im Kampf für Frieden und Fortschritt wiederholten, die ausgestellten Werke - in den ausschließlich klassischen Gattungen Malerei, Graphik, Plastik - jedoch ein zunehmend pessimistisches Bild vom Alltag in der DDR wiedergaben. Das Thema Aktionskunst blieb bis zum Ende der DDR von den zentralen Bilanzausstellungen ausgeschlossen.

Es waren vor allem Künstler-Gruppen, die sich schon seit Ende der siebziger Jahre um die Realisierung erweiterter Ausstellungskonzepte bemüht hatten. Mit der Karl-Marx-Städter Galerie *Clara Mosch* und dem „1. Leipziger Herbstsalon” werden zwei temporäre Projekte vorgestellt, bei denen Künstler öffentliche Räumlichkeiten nutzten, um nach eigenen Vorstellungen Ausstellungen und Aktionen zu veranstalten und damit die propagierte Kontrollfähigkeit des Staates entzauberten. 1985 vom ZK der SED als „Beispiel konterrevolutionärer Entwicklung” eingestuft, übte der Herbstsalon, genau wie *Clara Mosch*, in den folgenden Jahren vor allem auf die junge Künstlergeneration eine große Ausstrahlungskraft aus.

Künstler des Herbstsalons traten auch auf dem zweitägigen Festival „Intermedia” auf, das 1985 in der DDR erstmals auf großer Bühne, im Ballsaal des Klubhauses Coswig, ein intermediales Zusammenspiel verschiedener Künste ermöglichte. Nach einer Beschreibung der in Coswig bei Dresden gezeigten Installationen und Performances, wird mit der Stadtbezirks-*Galerie Mitte* eine der ersten Einrichtungen in Dresden behandelt, die ihre eher bescheidenen Räumlichkeiten regelmäßig für Installationen zur Verfügung stellte. Erst 1988 fanden raumgreifende Installationen im Rahmen der Arbeitsausstellung junger Künstler „Blaues Wunder” Eingang in den regionalen Ausstel-

[725] Vgl. Pehlemann 1996.

lungsbetrieb, bevor sie schließlich 1989 auch in die 12. und letzte Kunstausstellung des Bezirkes integriert wurden.

Im Leonhardi-Museum richtete man 1981 eine *Galerie der Volkskunst* ein, um solche „modernen Raumabenteuer” wie die Türen-Ausstellung (Dezennien Teil I) in Zukunft verhindern zu können. Und obwohl die Aufgabe dieser Volkskunstgalerie sowohl in der Präsentation von Laienkünstlern, als auch in der Überwachung der Berufskünstler des Leonhardi-Kreises bestehen sollte, setzte die AG ihre Arbeit zunächst unbeirrt fort. Nach der aufsehenerregenden Gruppen-Ausstellung „Frühstück im Freien” zogen Partei und Verband jedoch die Notbremse, indem sie den großen Saal wegen Renovierung schlossen.

Die Ausstellungen der Jahre 1981 und 1982 werden ebenso in chronologischer Reihenfolge beschrieben, wie die Expositionen, welche nach der Wiedereröffnung 1986 bis 1990 von einer neuen AG mit jungen Ideen unter Berücksichtigung der Traditionen organisiert wurden.

Mit dem Ende der DDR, der Auflösung des VBK und der Neustrukturierung der Dresdner Stadtverwaltung im Jahr 1990 endete auch die Existenz des Leonhardi-Museums als ein von Künstlern betriebener Ausstellungsort.

7.2 Kulturpolitik und überregionale Kunstausstellungen in den 1980er Jahren

Das „Finaljahrzehnt” der DDR war kulturpolitisch von Immobilismus gekennzeichnet. Grundsatzreferate bzw. längerfristige strategische Konzepte für Entwicklungen in der Kulturpolitik, wie sie in den vorangegangenen Jahrzehnten auf der politischen Tagesordnung standen, fehlten in den 1980er Jahren von Beginn an. Bereits der X. Parteitag der SED im April 1981 behandelte kulturpolitische Themen nur noch am Rande.[726] In der SED-Führung hatte man sich dafür entschieden, die immer konfliktreichere Diskussion um Kunst und Kultur in der DDR aus der öffentlichen Auseinandersetzung herauszunehmen und „möglichst viel administrativ hinter den Kulissen zu behandeln, zu verdrängen oder zunächst auf die lange Bank zu schieben.” Im Vordergrund stand nun nicht mehr, Forderungen an die Künstler zu stellen,

---

[726] Vgl. Dem Untergang entgegen. Chaotische Kulturpolitik ohne strategisches Konzept 1981-1990; IN: Jäger 1994, S. 187ff.

sondern alle „Energie” wurde zur Krisenbewältigung benötigt. Die Antwort der Partei-Funktionäre auf die zunehmende kulturelle Unübersichtlichkeit in der DDR hieß Willkür und Unberechenbarkeit: „Von Fall zu Fall wurde willkürlich entschieden, wobei die Vermeidung des öffentlichen Skandals von großer Bedeutung war.” Immer mehr nutzte die SED die Organe und Methoden der Staatssicherheit.[727]

Auf der IX. Kunstausstellung der DDR, welche vom 2.10.1982-2.4.1983 in Dresden stattfand, sollte ganz konventionell „die Darstellung des Arbeiters im Produktionsprozeß ebenso wie das Bild der Klasse im Dienst der sozialistischen Landesverteidigung” von besonderer Bedeutung sein und Arbeiten, „die außerhalb des gewohnten Bereiches künstlerischer Produktionen liegen”, aussen vor bleiben.[728]

Die insgesamt 3.000 Werke der „klassischen” Malerei, Graphik und Plastik, der architekturbezogenen Kunst, des Kunsthandwerks, der Formgestaltung, Gebrauchsgraphik, Karikatur/ Pressezeichnung und Szenographie von insgesamt rund 1.500 Künstlern waren, wie bereits bei der VIII. Kunstausstellung, auf das Albertinum, das Ausstellungszentrum Fucikplatz und den Pretiosensaal des Dresdner Schlosses aufgeteilt. Neu war eine eigene Abteilung für Fotografie.

Im Albertinum wurden die wenigen Werke, die tatsächlich das Leben der Arbeiterklasse und die Taten der Nationalen Volksarmee verherrlichten, von realitätsnahen und zukunftspessimistischen Gemälden und Graphiken, die ein eher düsteres Bild der entwickelten sozialistischen Gesellschaft widerspiegelten, fast völlig ins Abseits gedrängt.[729] Selbst die Katalog-Autorin Helga Möbius bezog sich in ihrem Text vor allem auf die Arbeiten, welche „die Vielschichtigkeit des Verhaltens zu den realen Lebensproblemen” ausdrückten und somit ein „Nachdenken bewirken und zur Veränderung beitragen” wollten. In diesem Zusammenhang beschrieb sie Werke von Heidrun Hegewald, Nuria Quevedo, Uwe Pfeifer, Wolfgang Mattheuer sowie Harald Metzkes und wies auf die jüngeren Künstler Walter Libuda, Johannes Heisig, Hubertus Giebe hin, die in erregter Formensprache provozierten, bohrend nachfragten,

---

[727] Jäger 1994, S. 197.
[728] Peter H. Feist: Auf dem Weg zur IX. Kunstausstellung der DDR; IN: Dresden 1982/83, S. 18.
[729] Durch einige gezielt gesetzte Akzente- wie „die im letzten Moment noch erfolgte Bestimmung des Womacka-Bildes ‘Erika Steinführer’ zum Ausstellungsmittelpunkt oder die Konzentration aller die Nationale Volksarmee betreffenden Werke in einem Raum“- versuchten die Veranstalter vergeblich, eine erfolgreiche Umsetzung der inhaltlichen Vorgaben zu suggerieren. (Feist/Gillen 1990, S. 139.)

sich in ihrer Arbeit nicht mehr mit vorgefundenen, vorgegebenen Situationen abfanden.[730]

Auffallend war weiterhin die Präsenz christlicher Themen und Symbole in den ausgestellten Werken sowie die große Zahl von Stilleben und „stillen Landschaften".[731]

Die Führungskräfte der Partei der Arbeiterklasse waren mit der Zusammenstellung der IX. Kunstausstellung keineswegs zufrieden. Kurt Hager, Sekretär des ZK der SED für Wissenschaft, Kultur und Volksbildung, soll am Vorabend der Eröffnung noch „eigenhändig nachgesäubert und umgehängt" haben. Die überregionale Presse, vor allem das Neue Deutschland, hielt sich nach der Eröffnung in der Berichterstattung zurück, nur in den Dresdner Tageszeitungen erschienen zahlreiche Beiträge, und die Zeitschrift Bildende Kunst startete im Januar 1983 die Diskussionsreihe „Die Neunte im Gespräch".[732]

Das Publikum zeigte nach wie vor großes Interesse, und der Besucherrekord von 1977/78 konnte erneut erreicht werden: Eine Million Menschen sahen die „große Dresdner".[733]

„Eingerahmt" wurde die IX. Kunstausstellung in Dresden von zwei künstlerischen Aktionen, die sich direkt auf die Kunstausstellung der DDR bezogen: Drei Wochen nach Beginn der „IX." eröffneten Dresdner Künstler im Leonhardi-Museum in Anlehnung an Edouard Manets gleichnamiges Gemälde die Ausstellung „Frühstück im Freien",[734] und am letzten Tag der „IX." veranstalteten die Berliner Eugen Blume und Erhard Monden auf den Dresdner Elbwiesen eine „Parallelaktion" mit Joseph Beuys, die „als eine fiktive Sendung zwischen Dresden und Düsseldorf und als fundamentale Kritik

---

[730] Helga Möbius: Zur Malerei und Graphik zwischen den beiden Ausstellungen; Dresden 1982/83, S. 19ff.
[731] Dazu zählten Arbeiten von Jochen Aue, Lothar Böhme, Joachim Böttcher, Rolf Händler, Gunter Herrmann, Rolf Huhn, Klaus Magnus, Otto Möhwald, Ute und Werner Wittig.
[732] Das Forum wurde im Heft 1/1983 der Bildenden Kunst mit einem Referat von Willi Sitte eröffnet, es folgten thematische Beiträge zu einzelnen Gattungen und Problemen der „IX.", darunter Christoph Tannert „Junge bildende Künstler auf der IX. Kunstausstellung der DDR" (Heft 2/1983) und zahlreiche Leserbriefe.
[733] Vgl. Lindner 1998, S. 242. Der Leipziger Soziologe Bernd Lindner hatte im Auftrag und in enger Zusammenarbeit mit den Veranstaltern in der IX. Kunstausstellung eine soziologische Untersuchung, deren Kernstück „eine repräsentative schriftliche Befragung unter den Besuchern der Ausstellung" bildete, durchgeführt. (Vgl. Bernd Lindner: Zur Resonanz der IX. Kunstausstellung der DDR; IN: BK 10/1983, S. 476 ff.)
[734] Vgl. S. 239f. dieser Arbeit.

an der IX. Kunstausstellung gedacht” war.[735]

Auf dem IX. Kongress des VBK-DDR, welcher vom 15.- 17.11.1983 im Palast der Republik in Berlin stattfand und auf dem Willi Sitte im Amt des Präsidenten bestätigt wurde, blieben aktionistische Tendenzen der jüngeren DDR-Kunst bis auf eine Ausnahme außen vor: Einzig das Leussow-Pleinair, das bereits vor sechs Jahren, im September 1977, auf einer Lichtung in der Nähe des Dorfes Leussow stattgefunden und 1979 die Herausgabe des „Leussow-Koffers”[736] zur Folge hatte, wurde von Karl Max Kober als Beispiel der neuen, ihm unverständlichen Richtung „Aktionskunst” in die Debatte geworfen.[737]

Unbeeinflusst von aktuellen Entwicklungen blieb die Konzeption der zentralen Ausstellung „Alltag und Epoche. Werke bildender Künstler der DDR aus 35 Jahren”, welche vom 2.10.- 30.12.1984 anlässlich des 35. Jahrestages der DDR im Alten Museum in Berlin stattfand und ausschließlich den klassischen Bereichen Malerei, Graphik, Plastik, Plakatkunst und Fotografie vorbehalten war. Inhaltlich wurden die Arbeiten - im Gegensatz zum historischen Konzept der Ausstellung zum 30. Jahrestag der DDR „Weggefährten-Zeitgenossen”[738] - nach thematisch-ästhetischem Prinzip ausgewählt: Nach einem Prolog „Plastik im Freien” folgten die Abteilungen Landschaft, Epoche, Bildnis, Alltag und schließlich der Epilog „Schönheit und Bedrohung”. Überraschend in der klar formulierten sozialistisch-realistischen Ausrichtung

---

[735] Blume, der es geschafft hatte, sein Studium der Kunstwissenschaften an der Humboldt-Universität in Berlin 1981 mit einer Diplomarbeit über Beuys abzuschließen („Der Kunstbegriff bei Joseph Beuys. Bedeutung der Relevanzverschiebung vom künstlerischen Produkt zum ‘Prinzip Kunst’ als besondere Produktionsweise”), und Monden, der sich seit 1980 in Aktionen um die Verbreitung von Beuys’ erweitertem Kunstbegriff bemühte, wollten mit dieser Parallelaktion über die Grenze hinweg der „Sozialen Plastik” von Beuys in der DDR ein Plateau errichten: Am 2. April 1983 führten sie zwischen 12 und 13 Uhr auf den Elbwiesen, nahe dem Blauen Wunder, die mit Beuys abgesprochene Aktion „Sender-Empfänger” durch. „Beuys sendete aus Düsseldorf seine Ideen nach Dresden, und wir richteten umgekehrt unsere Antennen nach dem Rheinland.” Als Antennen dienten drei Bäume, mit denen Monden und Blume durch ein Seil verbunden waren. Blume verwendete „bewußt die für Beuys so typischen schwarzen Tafeln”, auf denen er die „Sendung” notierte. Diese Tafeln und andere Materialien der Aktion wurden ein Jahr später, vom 2.-8.4.1984, in der Berliner Selbsthilfegalerie Sredzkistraße 64 ausgestellt, um mit Besuchern „über den erweiterten Kunstbegriff” zu diskutieren. Auch Beuys wollte teilnehmen, ihm wurde aber die Einreise verweigert. (Eugen Blume: Joseph Beuys und die DDR-der Einzelne als Politikum; IN: Muschter/Rüdiger 1992, S. 148f.) Vgl. auch Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2002, S. 50.
[736] Vgl. S. 185f. dieser Arbeit.
[737] Immerhin schloß Kober seinen Beitrag mit dem Vorschlag ab, dass er „bei einem sinnvollen Boom” der Aktionskunst bereit wäre, eine Sektion einzurichten. Die spontane Antwort von Willi Sitte lautete: „Solange ich gewählter Präsident bin, wird es keine solche Sektion geben.” (Feist/Gillen 1990, S. 151.)
[738] Vgl. S. 108 dieser Arbeit.

der Ausstellung waren die Arbeiten von Gerhard Altenbourg, Carlfriedrich Claus, Herrmann Glöckner und Albert Ebert sowie die Blätter von Michael Morgner und Gregor-Torsten Kozik, während Kozik mit seinen 36 Jahren zu den jüngsten Teilnehmern gehörte.[739]

Mit der Unterzeichnung des Kulturabkommens zwischen DDR und BRD am 6. Mai 1986 - ein Jahrzehnt nach der Biermann-Ausbürgerung - konnte, nach einer langen Verhandlungszeit, die vor allem auf das zögerliche Verhalten der SED-Führung zurückzuführen war, der Kulturaustausch zwischen Ost und West offiziell beginnen.[740] Ziel des Abkommens war in erster Linie ein Austausch von Ausstellungen, Theatergastspielen, Dichterlesungen und die Organisation von wissenschaftlichen Begegnungen, wobei im Ausstellungsbereich bereits seit Mitte der 1970er Jahre ein deutsch-deutscher Austausch praktiziert wurde: Auf der einen Seite wurde DDR-Kunst in westdeutschen Galerien und Museen präsentiert,[741] und auf der anderen Seite zeigte die Ständige Vertretung der BRD in Ost-Berlin in ihrem Gartenhaus Arbeiten westdeutscher Künstler. Ein Highlight war hier zweifellos die Beuys-Ausstellung im Oktober 1981.[742]

Im Herbst 1986 fand dann erstmals und als offizieller Teil des Kulturabkommens eine Exposition mit elf Malern aus der BRD in einem staatlichen Museum in Ost-Berlin statt: „Positionen. Malerei aus der BRD" zeigte vom 31.10.- 30.11.1986 im Alten Museum Gemälde der Altmeister Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay und Emil Schumacher, der um 1932 geborenen Künstler Raimund Girke, Günther Uecker, Gotthard Graubner, Gerhard Richter, Konrad Klapheck, Horst Antes sowie der jüngeren Künstler Sigmar Polke und Anselm Kiefer.[743] Beachtenswert ist, dass mit Graubner, Richter und Uecker Künstler gezeigt wurden, welche die DDR in den 1950/60er Jahren verlassen hatten. Die Ausstellung machte anschließend auch im Dresdner Albertinum

---

[739] Vgl. Berlin 1984 und Feist/Gillen 1990, S. 156.
[740] Vgl. Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2002, S. 10, 55-69.
[741] Eine Liste dieser Ausstellungen findet sich IN: Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2002, S. 40.
[742] Der Neubau des Gartenhauses war bereits am 21.11.1975 eröffnet worden. Vgl. Simone Hain: Schwebende über einer Grenze. Kulturelle Begegnungen in der Ständigen Vertretung der Bundesrepublik; IN: Lindner/Eckert 2002, S. 71.
[743] Vgl. Lindner/Eckert 2002, S. 66.

Station, wo es anlässlich der Eröffnung ein Happening mit Dresdner Kollegen gab.[744]

Zehn Monate später füllte wieder DDR-Kunst die Räume des Dresdner Albertinums: Am 3. Oktober 1987 wurde die X. Kunstausstellung der DDR eröffnet. Bis zum 3. April 1988 fanden im Albertinum, im Ausstellungszentrum am Fucikplatz und in der 1984 eröffneten *Galerie Rähnitzgasse* rund 2.800 Werke von mehr als 1.500 Künstlern Platz.

Konzeption und Durchführung machten deutlich, dass die Veranstalter mit der X. Kunstausstellung an einem Grenzpunkt angelangt waren, nicht nur die Fläche, sondern vor allem den Ausstellungscharakter betreffend. Obwohl das Ministerium für Kultur und der VBK im Vorfeld noch den Versuch unternommen hatten, durch die Anweisung, mindestens 20 Prozent Auftragskunst auszustellen, die Kontrolle zu behalten, und der Partei-Vorsitzende Erich Honecker im Katalog unerschüttert seine Ansicht wiederholte, dass „die Kunst als Waffe im Kampf für den gesellschaftlichen Fortschritt” zu verstehen sei, gelang eine „Rückbindung der Kunstausstellung an ein Konzept ideenillustrativer Kunstprogrammatik” nicht mehr.[745]

Die X. Kunstausstellung wurde allgemein als „ein Angebot von Vielem, was momentan unsere Kunstszene ausmacht, beileibe nicht von Allem” aufgefasst.[746] Auch wenn Trends schwer auszumachen waren, gab es einen Schwerpunkt der expressiven Malerei mit Arbeiten von Walter Libuda, Hartwig Ebersbach, Angela Hampel, Trakia Wendisch, Jürgen Wenzel und Hubertus Giebe. Und während sich die Kunstwissenschaftler vor allem über zwei Arbeiten der Dresdner Maler Siegfried Klotz („Bildnis Dr. Fritz Löffler”) und Theodor Rosenhauer („Brot mit Wasserkessel”) begeistert äußerten, diskutierte das Publikum besonders über Doris Zieglers Gemälde „Selbst mit Sohn” und Wolfgang Mattheuers Skulptur „Jahrhundertschritt”.[747]

---

[744] Die Ausstellung fand vom 10.12.1986-12.1.1987 im Albertinum statt. Eberhard Göschel und Michael Freudenberg hatten zur Eröffnung kurzfristig eine Malaktion der anwesenden westdeutschen Künstler mit Dresdner Malern organisiert, bei der zwei Gemeinschaftsbilder (säuberlich getrennt nach Ost und West) entstanden, die heute in der Städtischen Galerie Dresden gezeigt werden. Vgl. Lindner/Eckert 2002, S. 67.

[745] Blume/März 2003, S. 104.

[746] Detlev Lücke: Dresden-Mekka der Kunst?; BK 1/1988, S. 2.

[747] Siegfried Klotz, Bildnis Dr. Fritz Löffler, 1986/87, Öl, 105x85cm; Theodor Rosenhauer, Brot mit Wasserkessel, Öl, 59,5x75 cm; Doris Ziegler, Selbst mit Sohn, 1986/87, Eitempera/Öl, 175x132 cm; Wolfgang Mattheuer, Jahrhundertschritt, 1984/87, Bronze. (Dresden 1987/88.)

Der Feststellung, dass „in der Zehnten der Atem angehalten, während in den Ateliers weiter geatmet” wurde,[748] ist hinzuzufügen, dass nicht nur Werke der Künstler fehlten, die ausjuriert wurden oder eine Teilnahme abgelehnt hatten, sondern, dass auch durch Ausreise vieler Maler und Bildhauer eine große Lücke entstanden war.[749]

Begleitet wurde die X. Kunstausstellung von umfangreichem Informations-Material: Der Katalog enthielt relativ ausführliche resümierende bzw. thematische Beiträge renommierter Autoren und einen sehr umfangreichen Abbildungsteil. Zusätzlich erschien unter dem Titel „Einblicke. 118 Werke, 118 Betrachtungen” eine „Loseblatt-Sammlung”, in der genau 118 Werke mit je einer Abbildung und einem Text vorgestellt wurden. Ein weiterer, allerdings ungeplanter Begleiter der Ausstellung war eine deutliche Kritik seitens der jüngeren DDR-Kunstwissenschaftler, die in der Bildenden Kunst veröffentlicht wurde. Neben der Feststellung, dass die Zeiten für die zentrale Präsentation der uneinheitlichen, vor allem regional unterschiedlichen bildenden Kunst in der DDR vorbei waren, wurde besonders der Ausschluss aktionaler Kunstformen kritisiert.[750]

Das Interesse des Publikums war ungebrochen: Über eine Million Besucher sahen „ausgerechnet dort, wo sich der Staat in seiner Leistungskraft repräsentiert sehen wollte,” Zeitbilder seines gesellschaftlichen Zerfalles.[751]

Die offensichtlichen Gegensätze zwischen den Generationen, den Kunstrichtungen und den kulturpolitischen Auffassungen konnten auch auf dem X. Kongress des VBK-DDR, der im November 1988 (22.11.- 24.11.1988) stattfand, nicht mehr „unter einen Hut gebracht oder gar unter einem Deckel gehalten werden”.[752] Nachdem der 67jährige Willi Sitte aus Altersgründen die Präsidentschaft aufgegeben hatte, und der Designer Claus Dietel zum neuen Verbands-Präsidenten bestimmt worden war, wurde der Kongress von kontroversen, erhitzten Diskussionen bestimmt, die sich einer Kontrolle oder Lenkung entzogen. Zu den umstrittenen Themen gehörten die Ab-

---

[748] Ina Gille: Reflexionen über die X.; BK 1/1988, S. 11.
[749] Nach der IX. Kunstausstellung hatten u.a. Hartmut Bonk, Lutz Dammbeck, Hans-Hendrik Grimmling, Peter Herrmann, Ralf Kerbach, Helge Leiberg und Hans-Jürgen Scheib die DDR verlassen. (Vgl. Feist/ Gillen 1990, S. 180.)
[750] Vgl. Gabriele Muschter: Falsche Eindrücke von der X.?; BK 1/1988, S. 14f.
[751] Blume/März 2003, S. 104.
[752] Jäger 1994, S. 255. Vgl. auch: Barbara Barsch: Anmerkungen zum X. Kongreß des VBK-DDR 1988; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 770ff.

stimmung über einen neuen Statut-Entwurf, in welchem dem Begriff des „Sozialistischen Realismus” die Formel „Kunst im Sozialismus” übergeordnet werden sollte,[753] die Forderungen nach mehr Eigenverantwortlichkeit der Kunstwissenschaftler und verbesserten Informations- und Kommunikationsmöglichkeiten, die Einrichtung einer Experimental-Werkstatt für junge Kunst, die Vereinfachung der Publikations- und Druckmöglichkeiten, die Förderung privater Kunstinitiativen und schließlich das „Sputnik”-Verbot.[754]

Die letzte zentrale Überblicks-Ausstellung zu einem Jahrestag der DDR, dem 40., wurde am 3. Oktober 1989 in der Berliner Nationalgalerie eröffnet: Unter dem Titel „Konturen” wurden 200 Werke von 48 seit 1949 in der Republik geborenen Künstlern präsentiert. Im Katalog ordneten die Autoren die Werke nach ästhetischen Koinzidenzen. Zwar gehörte die freie, konstruktive Abstraktion hier zu den vorgestellten stilistischen Entwicklungssträngen der DDR-Kunst, aber die Aktionskunst blieb nach wie vor ausgeschlossen.[755] „Konturen war gewiss kein mutiges Experiment, es war ein museales Unternehmen im besten Wortsinne.”[756]

Zwei Wochen nach Eröffnung der Konturen-Exposition, am 18. Oktober 1989, wurde Erich Honecker zum Rücktritt gezwungen und Egon Krenz zum Generalsekretär des ZK der SED gewählt. Einen Tag später „wagte” auch das Präsidium des VBK der DDR eine öffentliche Stellungnahme und schloss sich mit großer Verspätung den Forderungen der Künstlerkollegen aus Literatur, Theater und Musik an.[757]

Am 9. November 1989, mit der Maueröffnung, „hatte die DDR des alten Zuschnitts realiter zu bestehen aufgehört, unabhängig von den juristischen und politischen Vorbehalten. Kulturpolitik im alten Sinne gab es nicht mehr” und damit auch keine zentral gesteuerten, überregionalen Ausstellungsprojekte.[758]

---

[753] Vgl. Feist/Gillen 1990, S. 188, 190 f.
[754] Drei Tage vor Kongressbeginn, am 19.11.1988, war die sowjetische Zeitschrift „Sputnik” in der DDR verboten worden. Dieses in mehreren Sprachen erscheinende Zitatenblatt erfreute sich seit der Reformpolitik in der UdSSR wachsender Beliebtheit, und das Verbot bewies einmal mehr den rückwärtsgewandten Kurs der SED-Führung. Die Forderung einiger VBK-Mitglieder nach mehr Informationsfreiheit bekam dadurch neue Inhalte. (Vgl. Feist/Gillen 1990, S. 189.)
[755] Berlin 1989, Konzeption: Jörg Makarinus, Fritz Jakobi. Den Beitrag über abstrakte Kunst hatte Eugen Blume geschrieben: Eine Landkarte des inneren Raumes. Anmerkungen zur ungegenständlichen Kunst in der DDR, S. 28-35. Vgl. auch Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2002, S. 133f.
[756] Matthias Flügge: Konturen des Jahrzehnts; BK 3/1990, S. 19.
[757] Theaterleute, Schriftsteller, Musiker hatten bereits im September 1989 grundlegende politische Veränderungen gefordert. (Vgl. Feist/Gillen 1990, S. 205ff.)
[758] Jäger 1994, S. 263.

7.3 Künstler als „Kuratoren”

7.3.1 Galerie Clara Mosch in Karl-Marx-Stadt

Im November 1982 informierte eine fiktive Zeitungsanzeige über den Tod von *Clara Mosch*: „Achtung! Achtung! Werte Einwohner / Clara Mosch ist tot / die Tote wird nicht gewertet”.[759] *Clara Mosch* war keine weibliche Person, sondern der Name einer kleinen Galerie, die im Mai 1977 von den Künstlern Carlfriedrich Claus, Thomas Ranft, Dagmar Ranft-Schinke, Michael Morgner und Gregor-Torsten Schade in einem ehemaligen Dorfladen im Karl-Marx-Städter Vorort Adelsberg gegründet worden war und sich in ihren nur fünf Lebensjahren zu einer wahren femme fatale der sächsischen Kunstszene entwickelt hatte. [760]

Die Gründungsmitglieder hatten - bis auf den Autodidakten Claus - Ende der 1960er Jahre in Leipzig studiert und sich in den 1970er Jahren (wieder) in Karl-Marx-Stadt angesiedelt, mit dem Gefühl, dass hier - im Gegensatz zur Messestadt - „eine verkrustete Brache aufzubrechen sei, dass es hier kein gemachtes Nest gäbe, und man sein Engagement hier einbringen könne.”[761] Gemeinsam mit Claus, der über 10 Jahre älter war, im benachbarten Annaberg zurückgezogen lebte und ihnen von Werner Schmidt, dem Direktor des Dresdner Kupferstich-Kabinetts, „empfohlen” worden war, schlossen sich Morgner, Schade und das Ehepaar Ranft Mitte der 1970er Jahre in Karl-Marx-Stadt zu einer Künstlergruppe zusammen.[762] Dabei fühlten sie sich mehr durch ein gemeinsames Lebensgefühl als durch ein künstlerisches Programm ver-

---

[759] Dabei handelte es sich um eine von Ralf-Rainer Wasse gestaltete Postkarte, auf der die Todesanzeige abgebildet war. (Kaiser/Petzold 1997, S. 328.)

[760] Der Name Clara Mosch war ein Anagramm, welches aus den jeweiligen Anfangsbuchstaben der Familiennamen zusammengesetzt war: Carlfriedrich Claus, geb. 1930, Autodidakt; Thomas Ranft, geb. 1945, 1967-72 Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig (HGBL); Dagmar Ranft-Schinke, geb. 1944, 1963-68 HGBL; Michael Morgner, geb. 1942, 1961-66 HGBL; Gregor-Torsten Schade, geb. 1948, 1967-72 HGBL.

[761] Dagmar Ranft-Schinke am 30.3.1989; IN: Werner Ballarin: Die Rebellion der Clara Mosch; BK 5/1990, S. 36. Die aus Karl-Marx-Stadt stammenden Schinke und Morgner zog es nach dem Studium in heimatliche Gefilde zurück. Ranft kam nach seiner Heirat mit Schinke und Schade nach seinem Armeedienst nach Karl-Marx-Stadt. Das Ehepaar Ranft und Schade hatten ihre Ateliers in Adelsberg, Morgner arbeitete und wohnte in Einsiedel.

[762] Weiterhin gehörten der Fotograf Ralf-Rainer Wasse und der Kunsthistoriker Klaus Werner zum Clara-Mosch-Freundeskreis. Wasse dokumentierte nicht nur das Galerie-Leben, sondern gestaltete es auch künstlerisch mit. Nach 1990 stellte sich heraus, dass er als IM tätig war. (Offner/Schroeder 2000, S. 185.) Werner, bis 1981 Leiter der Berliner Galerie Arkade, unterstützte die Moschisten nicht nur mit seinen Ideen und Kenntnissen, sondern half ihnen auch bezüglich der Öffentlichkeits- und Publikationsarbeit. (Eugen Blume: In freier Luft. Die Künstlergruppe Clara Mosch und ihre Pleinairs; IN: Feist/Gillen/ Vierneisel 1996, S. 728-741.)

bunden, und vor allem hatten sie ein kollektives Ziel: die Gründung einer Produzentengalerie, um eigene Arbeiten und möglichst viele individuell und dadurch isoliert arbeitende Künstlerkollegen ausstellen zu können.

Als der VBK von diesen Plänen erfuhr, hatten die „Moschisten" bereits Tatsachen geschaffen: Die drei kleinen Räume eines ehemaligen Ladens waren hergerichtet, die Einladungskarten für die erste Gemeinschaftsausstellung gedruckt und die Eröffnung für den 30.5.1977 festgesetzt. Doch um tatsächlich eröffnen zu können, mussten sich die „Galeristen" erst noch in das staatliche Regelwerk eingliedern lassen, was in ihrem Fall bedeutete, mit dem Kulturbund zu fusionieren: Wenige Tage vor der geplanten Eröffnung wurde den Moschisten bei einem Pflichttermin mit Vertretern des VBK, des Rates des Bezirkes, der SED-Leitung und des Kulturbundes erklärt, dass die Gründung einer Galerie als private Initiative einer Künstlergruppe in der DDR nicht zulässig sei. Das „Angebot" lautete, entweder die Galerie fusioniert mit einem „gesellschaftlichen Partner" oder sie wird „von der Polizei versiegelt." Die Künstler stimmten unter diesen Bedingungen einer Zusammenarbeit mit dem Kulturbund zu und durften schließlich den Namen *Clara Mosch* - um die Bezeichnung „Kleine Galerie des Kulturbundes der DDR" erweitert, beibehalten.[763]

Die erste der insgesamt 29 Expositionen umfasste Zeichnungen, Aquarelle und Graphiken der Gründungsmitglieder und zeigte deutlich, dass die künstlerische Gemeinsamkeit der Gruppe allein in der Betonung ihrer jeweiligen subjektiven Handschriften bestand.[764] Neben weiteren Gemeinschafts-Ausstellungen der Moschisten wurden bis 1982 u.a. Albert Wigand (1978), Gil Schlesinger (1979), Klaus Hähner-Springmühl (1980), Horst Bartnig (1981), Wolfram A. Scheffler und Wolfgang Hartzsch (1982) Personal-Expositionen ermöglicht. Mit der letzten, der 29. Ausstellung, die Gerhard Altenbourg gewidmet war, machten die „Galeristen" noch einmal deutlich, worauf es ihnen in Adelsberg ankam: Vor allem den Malern und Graphikern, die wegen ihrer eigenwilligen, unangepassten Kunstausübung zu den offiziellen Ausstellungen nicht zugelassen wurden, eine Möglichkeit zu geben, sich in der Öffent-

[763] Werner Ballarin: Die Rebellion der Clara Mosch; BK 5/1990, S. 36.
[764] Klaus Werner beschreibt in seinem Beitrag „Fünftracht unterm Weiberrock. Die Galerie Clara Mosch" das Werk jedes einzelnen Künstlers ausführlich und eindrücklich. (IN: Feist/Gillen 1990, S. 348f.)

lichkeit zu präsentieren.[765] Während zu den Vernissagen mitunter mehr als 100 Besucher nach Adelsberg kamen - die kleinen Räume fassten max. 15 Personen-, hielt „sich der Ansturm der Kunstinteressierten während der normalen Laufzeit eher in Grenzen."[766]

Clara Mosch musste „sterben", weil sich einerseits der Kulturbund immer mehr in die Galeriearbeit einmischte, sie zeitweise boykottierte, und es andererseits auch zu Zerwürfnissen innerhalb der Gruppe kam. „So ziehen die Moschisten nach fünfeinhalb Jahren den Schluss-Strich und holen ihre legendäre Fahne mit den in Sackschrift gedruckten Galerie-Initialen eigenhändig wieder ein."[767]

Morgner und Ranft engagierten sich in Karl-Marx-Stadt weiterhin im Künstlerverband und in der Genossenschaft bildender Künstler, zu welcher die *Galerie oben* gehörte. In dieser Galerie, die seit 1979 von Gunar Barthel geleitet wurde, fanden die Künstler, das Ausstellungsprofil und die Pleinair-Tradition der *Clara Mosch* eine Fortsetzungsmöglichkeit.[768]

7.3.2 Leipziger Herbstsalon

Im Herbst 1984 mieteten die Maler Huniat, Grimmling, Heinze, Dammbeck, Wegewitz und Firit im Messehaus am Leipziger Markt eine Etage, um im Zentrum der Stadt vom 15.11.- 7.12.1984 in eigener Regie und Verantwortung ein autonomes Ausstellungsvorhaben mit dem Titel „1. Leipziger Herbstsalon" zu veranstalten.

Die beteiligten Künstler waren zu diesem Zeitpunkt in der Kunstszene der DDR keine Unbekannten mehr: Lutz Dammbeck, 1948 geboren, und Frieder Heinze, Jahrgang 1950, hatten an der Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig studiert. Heinze

---

[765] Bis 1982 fanden 29 Ausstellungen statt, zu denen insgesamt 28 druckgraphische Plakate, 4 Kataloge, 18 Mappen und Einzelblatt-Editionen, 81 Postkarten und Mail-Art-Objekte sowie 37 sonstige Drucksachen hergestellt wurden. Außerdem veranstalteten die Moschisten einige Pleinairs. Eine vollständige Ausstellungsliste steht bei Eugen Blume: In freier Luft. Die Künstlergruppe Clara Mosch und ihre Pleinairs; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 728f.

[766] Kaiser/Petzold 1997, S. 325.

[767] Kaiser/Petzold 1997, S. 327.

[768] Bereits vor 1982 hatten Ranft (1977), Morgner (1978), Ranft-Schinke (1979) und Schade (1980) Personalausstellungen in der Galerie oben und Claus hatte an einem Mittwochabend (13.6.1979) in die Gedankenwelt seiner Arbeiten eingeführt. Zur Galerie oben Vgl. Galerie Karl-Marx-Stadt 1983 und 1993. / Gunar Barthel: Galerie oben; IN: Feist/Gillen 1990, S. 344f. / Georg Brühl: Zur Geschichte der „Galerie oben"; BK 8/1988, S. 378f.

war anschließend Meisterschüler bei Werner Tübke und Bernhard Heisig, Dammbeck beschäftigte sich seit 1976 mit Animations- und Experimentalfilmen. Hans-Hendrik Grimmling und Günther Firit, beide 1947 geboren, hatten zunächst ein Jahr an der HfBK in Dresden studiert, bevor Grimmling sein Studium in Leipzig fortsetzte und 1974-77 Meisterschüler bei Gerhard Kettner wurde, während Firit seine Ausbildung erst 1980-83 als Meisterschüler an der AdK Berlin bei Heisig abschließen konnte. Günther Huniat, Jahrgang 1939 und der 10 Jahre jüngere Olaf Wegewitz waren Autodidakten. Alle sechs Künstler arbeiteten seit den 1970er Jahren freischaffend in Leipzig, waren an zentralen Ausstellungen der DDR beteiligt und hatten ihre Arbeiten auch in Einzel-Expositionen vorgestellt.[769]

Seit Mitte der 1970er Jahre trafen sich die Künstler regelmäßig im Plastikgarten Stötteritz, den sich Huniat 1972 in einem ehemals verwilderten Garten inmitten von Abrisshäusern als weiträumiges Freiluftatelier eingerichtet hatte.[770] Hier planten sie u.a. bereits 1976 das gemeinsame Projekt „Tangente I": „Die Ausstellung sollte ein Gesamtkunstwerk sein, in der Musik gemacht, getanzt und gelesen wird. Die Bilder und Plastiken waren als Teil des Ganzen gedacht." Das anonyme Prinzip der zentralen Überblicksausstellungen sollte aufgebrochen, der direkte Kontakt zum Publikum hergestellt werden. Der Rat des Bezirkes befürwortete dieses grenzüberschreitende, intermediale Konzept zunächst, verhinderte jedoch nach einem Jahr Vorbereitung die Realisierung der Ausstellung.[771]

Am achten Jahrestag des gescheiterten Tangentenprojektes, im Sommer 1984, beschlossen Grimmling, Heinze, Dammbeck, Huniat, Wegewitz und Firit, „noch einmal etwas Größeres zusammen zu machen. Flagge zeigen - entgegen dem Mief der Underground-Zimmertheater den eigenen Anspruch in die Öffentlichkeit zu drücken - unzensiert. Mitten im Herzen der Stadt ein Messehaus mieten und eine Ausstellung machen",[772] mit eigenen Arbeiten, selbst organisiert und finanziert, ohne Genehmigung der Kulturbürokratie. Ihre Erfahrungen ließen ihnen keine Illusionen mehr, solch ein Projekt konnten sie nur unter Ausschluss der Öffentlichkeit organisieren.

---

[769] Firit hatte z.B. 1980 im Leonhardi-Museum eine Personalausstellung.
[770] In Huniats Gartenatelier wurden nicht nur Ideen und Projekte entwickelt, sondern auch „erste Land-Art-Objekte installiert, kollektive Malaktionen in Szene gesetzt und Feste gefeiert." (Der „Garten"-ein Eldorado für Individualisten; IN: Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 13ff.)
[771] Vgl. Gespräch mit Günther Huniat; IN: Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 21.
[772] Der 1. Leipziger Herbstsalon - ein kulturpolitischer Präzedenzfall; IN: Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 31.

Nachdem das Raumproblem gelöst war - Huniat hatte in seiner „Position” als Mitglied der VBK-Sektionsleitung einen Vertrag mit dem Leipziger Messeamt für die Anmietung einer halben Etage (627 qm) im Messehaus am Markt für den Monat November abgeschlossen-, konnten die Vorbereitungen für den „1. Leipziger Herbstsalon” beginnen.[773] Die Exponate wurden an einem Tag aus den Ateliers in die Innenstadt gefahren, und erst während des Aufbaus erfuhren die Behörden durch die versandten Einladungskarten von der geplanten Ausstellung. Nun läuteten im VBK und im Rat des Bezirkes die Alarmglocken, der Direktor des Messeamtes erschien mit der Annullierung des Mietvertrages und einem Räumungsbescheid. Die Künstler setzten alles auf eine Karte, bestanden auf ihrem Vertragsrecht und drohten im Falle einer Räumung, „mit den Bildern den Leipziger Markt zu blockieren.” Die Behörden machten in dieser für sie völlig ungewohnten Situation Fehler, und den Künstlern gelang es, ihren „Handlungsvorsprung zu bewahren, immer einen Schritt voraus zu sein.” Am Eröffnungstag überbrachte Bernhard Heisig die Mitteilung, dass der „Herbstsalon” unter folgenden Bedingungen stattfinden könne: Keine öffentliche Werbung, keine westdeutschen Gäste oder Medienkontakte, und Besucher seien nur als Gast eines Verbandsmitgliedes zugelassen. Die Künstler akzeptierten, gewährten aber uneingeschränkt allen Interessierten Zutritt und konnten in knapp vier Wochen fast 10.000 Besucher aus der ganzen DDR begrüßen![774] Die täglich anwesenden Künstler standen zu persönlichen Gesprächen bereit, und in insgesamt vier Gästebüchern artikulierten die Besucher ihr Staunen und ihre Zustimmung, aber auch ihre Verwirrung und Aggression gegenüber den präsentierten Werken.

Ausgestellt waren aktuelle Arbeiten der sechs Künstler, die „keineswegs als Gruppe im Sinne eines gemeinsamen formativ-ästhetischen Programmes auftraten, was sie ja auch nie waren,” sondern sich in ihrem Gestus, ihrer Formensprache stark unterschieden - und hier eine deutliche Parallele zu den *Clara-Mosch*-Künstlern aufwiesen. Das Spektrum der vertretenen Konzepte war groß: „Von den wuchtig-aggressiv gemalten Körperknoten Grimmlings bis zu den mythischen Insignien Heinzes, in fein ziselierter Fabulierlust additiv zum Bild gereiht; vom surrealen Blick des Klee- und

---

[773] „Das Messeamt ist der Meinung, mit dem Künstlerverband selbst [...] im Vertrag zu stehen. Ein folgenschwerer Irrtum ...” (Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 31.) Vgl. auch Klaus Werner, Telefon 287350: Hier Leipziger Herbstsalon; IN: Feist/Gillen 1990, S. 399ff. / Kaiser/Petzold 1997, S. 202ff.

[774] Zwar gab es keinerlei Werbung, aber durch die zentrale Lage, andere Ausstellungen im Messehaus und die im Kino gegenüber beginnende internationale Kurzfilmwoche kamen „massenweise Besucher” in die Ausstellung. (Der 1. Leipziger Herbstsalon - ein kulturpolitischer Präzedenzfall; IN: Grundmann/ Michael/Seufert 2002, S. 31-33.)

Altenbourg-Verehrers Huniat, der in seinen Vogel- und Fisch-Motiven die Reinigungskräfte der Natur beschwört, bis zum kühl intellektualisierenden Gestus” in den Fotoübermalungen, Fotocollagen und multimedialen Environments bei Dammbeck und den von Informel und ostasiatischer Zen-Kunst beeinflussten Installationen von Wegewitz. Außerdem hatte Heinze eine Zeichenmaschine aufgebaut, welche die Besucher selbst bedienen konnten.[775]

Allen gemein war das Bedürfnis nach unbeaufsichtigtem Erproben eigener Fähigkeiten und nach einem Spielraum für Experimente. Für Dammbeck war der Herbstsalon vor allem „ein schönes Beispiel dafür, daß man eine solche Aktion nur hinbekommt, wenn die Absicht klar ist. Dabei gab es nicht unbedingt einen Konsens in der künstlerischen Auffassung. Nächtelang haben wir richtig straffe Kunstdebatten geführt, aber eines war klar: Der Herbstsalon sollte subversiven Charakter haben und absichtlich alle gewöhnlichen und gängigen Genehmigungsverfahren unterlaufen - als ein Symbol für Autonomie und Widerstand. Das ist wohl auch das, was an schönster Erinnerung für mich vom Herbstsalon geblieben ist: Diese Geschlossenheit, von der eine unglaubliche Vitalität ausging.”[776]

Diese Vitalität setzten die einzelnen Künstler individuell um: Grimmling, Dammbeck und Firit verließen 1986 die DDR, Huniat, Wegewitz und Heinze blieben in Leipzig, wo Huniat die Freiluftgalerie in seinem „Plastikgarten Stötteritz” bis 1989 weiterführte.

Während *Clara Mosch* immerhin fünf Jahre alt werden konnte, waren dem Herbstsalon nur drei Wochen vergönnt. Aber die beteiligten Künstler hatten in dieser kurzen Zeit die verkrusteten Strukturen der Kunstpolitik aufgebrochen und damit entschieden zur Entzauberung der propagierten Kontrollfähigkeit der Gesellschaft über die Kunst beigetragen. 1985 vom ZK der SED als „Beispiel konterrevolutionärer Entwicklung” eingestuft, übte der „1. Leipziger Herbstsalon” in den folgenden Jahren vor allem auf die junge Künstler-Generation eine enorme Ausstrahlungskraft aus.[777] So multiplizier-

---

[775] Vgl. Henry Schumann: Aus einem Gespräch; IN: Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 37. / Henry Schumann: Leitbild Leipzig; IN: Feist/Gillen/Vierneisel 1996, S. 548ff.

[776] Gespräch mit Dammbeck; IN: Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 29. In diesem Sinne äußerten sich auch Grimmling, Huniat, Firit und Wegewitz während eines Gespräches anlässlich des 20. Jahrestages des „1. Leipziger Herbstsalons” am 15.11.2004 in der Vertretung des Saarlandes beim Bund in Berlin.

[777] Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 33.

te in Leipzig zum Beispiel Judy Lybke mit der Gründung seiner *Galerie Eigen+Art* „die Idee des Herbstsalons mit List und Stehvermögen."[778]

7.4 Dresden in den 1980er Jahren

7.4.1 Galerie Mitte - Quartiermeister in der Galerietitulatur Dresdens

1984 feierte die *Galerie Mitte* ihr fünfjähriges Bestehen: Im September 1979 als städtische Galerie am Fetscherplatz im Stadtbezirk Dresden Mitte gegründet, verfügte sie im Erdgeschoss eines alten Bürgerhauses aus der Zeit des Jugendstils über drei Räume im intimen Charakter einer Wohnung.[779] Die Berliner Kunstwissenschaftlerin Gabriele Muschter leitete die Galerie von 1979-84 und zog anlässlich des fünfjährigen Jubiläums ein erstes Resümee:

Das Profil der Galerie wurde in den ersten fünf Jahren „bestimmt von vergleichenden, analytischen Ausstellungen. Der Raumsituation entsprechend wurden mehr Arbeiten der verschiedenen graphischen Bereiche, weniger Malerei und Plastik ausgestellt." In 22 Gruppen- bzw. thematischen Ausstellungen und 19 Einzelausstellungen wurden insgesamt 280 Künstler aus Dresden, der DDR sowie aus anderen Ländern vorgestellt. Zu den Dresdner Malern und Graphikern gehörten u.a. Claus Weidensdorfer, Andreas Dress, Wolfgang Smy, Christine Schlegel, Angela Hampel, Veit Hofmann, Andreas Küchler, Horst Weber, Willy Wolff und Max Schwimmer.

Das Galerie-Konzept sah weiterhin vor, direkte Verbindungen zu anderen Künstlern im Zusammenhang mit der jeweils laufenden Ausstellung herzustellen. Dabei wurde besonders den Beziehungen zwischen Film und bildender Kunst nachgegangen, und auch Musik und Literatur wurden in das Rahmenprogramm der Ausstellungen einbezogen. In Zahlen ausgedrückt waren es 126 Veranstaltungen und 82 Gespräche und Führungen; die Gesamtbesucherzahl in fünf Jahren lag bei etwa 40.000.[780]

---

[778] Klaus Werner: Aus einem Gespräch; IN: Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 39. Zur Galerie „Eigen+Art" Vgl. Karim Saab: Ungebunden aber stetig. Die Werkstattgalerie „Eigen+Art"; IN: Grundmann/ Michael/Seufert 2002, S. 74ff. / Schiffstaufe auf der Sandbank; IN: Kaiser/Petzold 1997, S. 226ff.

[779] „Am 29. September 1979 gaben Dresdner Stadtväter anläßlich des 30. Jahrestages der DDR ihr Jawort für eine der ersten Graphik-Galerien in unserer Republik." (Karin Weber: Jubiläum „Galerie Mitte"; Union, 5.10.1984.)

[780] Galerie Dresden 1984 (2): In eine Mappe sind lose eine Text-Seite; 11 Seiten mit Glückwünschen und Danksagungen zum fünfjährigen Jubiläum u.a. von Fritz Löffler, Bernd Rosner, Werner Schmidt, Klaus Werner; vier Fotos von Ausstellungen; sechs Original-Graphiken sowie 12 Kunst-Postkarten eingelegt.

Der Leiter der Berliner *Galerie Arkade*, Klaus Werner, würdigte die Arbeit von Gabriele Muschter in seinem Glückwunsch zum fünfjährigen Bestehen auf seine Weise: „'Mitte' war nicht nur Quartiermeister in der ebenso einfallslosen wie praktischen Galerietitulatur Dresdens, 'Mitte' bekannte sich auch zur Mitte. [...] 'Mitte' eine Adresse in der voluminösen Einfarbigkeit der Galerien. Spezielle Verdienste? Als alle auf die einst so nötige Ein-Mann-Ausstellung setzten, suchte man hier Systematik, Vergleiche, horizontale Kritik - gelegentlich zufällig, aber couragiert."[781]

Ab 1984, nachdem Muschter „schon auf dem Sprung (zurück) nach Berlin", in nur zehn Tagen die Leitung an ihre Kollegin Karin Weber übergeben hatte, setzte diese das couragierte Programm fort.[782] Weber konzentrierte sich in den folgenden fünf Jahren weiterhin auf Dresdner Künstler der jungen und älteren Generation (z.B. Herbert Enke, Paula Lauenstein, Hans Winkler), unterstützte vor allem die Frauen in der Kunst und erweiterte das Spektrum der *Galerie Mitte* um die beiden Komponenten Fotografie und Installationen. Neben den Foto-Expositionen von Christian Borchert, Günter Starke, Karl-Heinz Mai und Edouard Boubat aus Frankreich war es besonders die Ausstellung „Junge Fotografen der achtziger Jahre" mit 17 Fotografen aus der DDR, die 1986 auf ein großes Publikumsinteresse stieß: über 4.000 Besucher wurden gezählt.

Als bildende Künstler Mitte der 1980er Jahre in Dresden Räume und Ausstellungsmöglichkeiten für ihre Installationen suchten, öffnete Karin Weber die *Galerie Mitte* auch dafür: „Struktur-Figur-Raum" nannten Andreas Dress, Thea Richter und Claus Weidensdorfer ihre Installation, die sie im Sommer 1986 in den Galerieräumen zeigten.[783] Ein Jahr später realisierten die vier Künstlerinnen Eva Anderson, Angela Hampel, Ulrike Rösner und Gudrun Trendafilov das gemeinsame Raumprojekt „In-

---

[781] Klaus Werner; IN: Galerie Dresden 1984 (2).
[782] Birgit Grimm: Keine Angst vor Schönheit; SZ, 4.2.1999, S. 13.
[783] Die beiden Graphiker Dress und Weidensdorfer überzogen „riesige Papierbahnen mit einem turbulenten Netzwerk pulsierender Linien, amorpher und figurativer Verformungen, ineinander verschlungener, sich überlagernder Menschenleiber." Diese Papierbahnen wurden diagonal im Raum verspannt und ergaben zusammen mit den „lebensgroßen liegenden, sitzenden und stehenden weißen Gipsfiguren" der Bildhauerin Richter „ein atemberaubendes, künstlerisch anspruchsvolles Gesamtkunstwerk, einzigartig bis dato im Dresdner Ausstellungswesen." (Karin Weber: Reflexionen zu Raumkunstwerken Dresdner Künstler in der Galerie Mitte 1986-1989; IN: Dresden 1989, S. 17.)
Vgl. Bernd Rosner: Die wirkliche Illusion. Zu einigen Raumgestaltungen in Dresden; BK 9/1988, S. 419ff.

nen/Außen”[784] sowie nochmals Angela Hampel zusammen mit Maja Nagel, Steffen Fischer und Matthias Jackisch die Ausstellung „A-ORT-A”[785] in der Galerie. Im März 1989 installierte erneut Maja Nagel gemeinsam mit Holger Herrmann und Günter Starke „eine geradezu perfekte, gut ausgeleuchtete Nachbildung eines archäologischen Ausgrabungsfeldes”, in dessen Umfeld eigene Arbeiten präsentiert wurden.[786]

Zusätzlich zu den 40 Ausstellungen, die bis 1989 in der *Galerie Mitte* stattfanden, wurden ein Film- und ein Jugendclub betrieben und weiterhin zu Galeriegesprächen und Lesungen eingeladen.[787]

Neben der *Galerie Mitte* existierten in Dresden in den 1980er Jahren weiterhin die Stadtbezirksgalerien *Nord*, *Ost* (Leonhardi-Museum) und *West*, die Genossenschafts-Galerie *Kunst der Zeit*, die Kulturbund-Galerie *Comenius*, die *Neue Dresdner Galerie* des Staatlichen Kunsthandels und die (nach wie vor einzig geduldete) private *Galerie Kühl*. 1982 hatte die Stadtbezirksgalerie *Süd* zunächst im Klubhaus „August-Bebel” am zentral gelegenen Wasaplatz eröffnet, bevor sie im März 1989 in das Neubaugebiet Prohlis umzog. Auch der Staatliche Kunsthandel hatte seine zweite Dresdner Einrichtung, die *Clubgalerie Brücke* 1987 in einem Neubaugebiet, in Gorbitz, eröffnet.

In der Dresdner Neustadt wurde 1984 die *Galerie Rähnitzgasse* als eine von drei Galerien des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR gegründet, welches seit 1973

---

[784] Die bewußte Ambivalenz des Titels „konnte als programmatische Grundsatzhaltung, Vorstellungen und Gefühlen materialisierten Ausdruck zu verleihen, verstanden werden.” Bewegliche und statische Objekte wie Boot, Spindel, Baum wurden mit vollplastischen Figuren, Wandmalerei und einfacher Schrift in Beziehung gesetzt. (Karin Weber: Reflexionen zu Raumkunstwerken Dresdner Künstler in der Galerie Mitte 1986-1989; IN: Dresden 1989, S. 18.)

[785] Die vier Künstler setzten sich „mit der Sinnfälligkeit einer Dialektik zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Konkretheit und Verallgemeinerung auseinander. Die grundlegende Symbolik dabei war die des Kreislaufs,” welche die einzelnen Räume, in denen sich jeweils ein lebensgroßes fiktives Konterfei der Künstler befand, verband. (Bernd Rosner: Die wirkliche Illusion. Zu einigen Raumgestaltungen in Dresden; BK 9/1988, S. 422.)

[786] Während im zentralen Ausgrabungsfeld Fundstücke unterschiedlichster Kulturschichten auftauchten, deren Spurensicherung in einem Wandfries dokumentiert wurde, stand jedem der drei Künstler noch ein Raum für die Präsentation eigener Arbeiten zur Verfügung. Der Arbeitstitel „limes” sollte „die Absicht, räumlich-zeitliche Grenzwerte zu überschreiten,” verdeutlichen. (Karin Weber: Reflexionen zu Raumkunstwerken Dresdner Künstler in der Galerie Mitte 1986-1989; IN: Dresden 1989, S. 19.)

[787] Karin Weber, die 1960 geboren wurde und von 1979-84 in Krakow und Leipzig Kunstgeschichte studiert hat, leitet die Galerie noch heute. 2004 gab sie eine Chronik heraus: Galerie Mitte. Ein ¼ Jahrhundert Kunst am Dresdner Fetscherplatz, Edition Landsberg, Dresden 2004. Vgl. www.galerie-mitte.de

direkt im Ministerium für Kultur angesiedelt war und nationale sowie internationale Ausstellungen der bildenden und angewandten Kunst ausrichtete.[788]

7.4.2 Intermedia - Medienüberschreitendes Festival in Coswig

In Coswig bei Dresden wurde an den ersten beiden Juni-Abenden des Jahres 1985 umgesetzt, was die Künstler des „1. Leipziger Herbstsalons” fast ein Jahrzehnt zuvor (1976) mit ihrem Tangenten-Projekt geplant hatten: ein genreübergreifendes Kunstereignis.[789] Unter dem Motto „Intermedia. Klangbild/Farbklang” trafen sich am 1./2. Juni 1985 im Clubhaus Coswig junge bildende Künstler, Musiker der Freejazz- und Punkszene, Super-8-Filmer und Tänzer aus Dresden, Leipzig und Berlin zu einem intermedialen Festival.

Initiatoren und Organisatoren des Projektes waren Micha Kapinos - „zu jener Zeit Depotverwalter und Türöffner” in der Dresdner *Galerie Rähnitzgasse*, und der Berliner Kunsthistoriker Christoph Tannert.[790] In Wolfgang Zimmermann, dem Leiter des Clubhauses Coswig, hatten die beiden einen couragierten Mitstreiter gefunden, unter dessen Regie sich bereits die Reihe „Jazz in Coswig” im Clubhaus etabliert hatte.[791]

Das Clubhaus verfügte über einen altmodischen, gründerzeitlichen Ballsaal, der die Installation von großen Bildformaten ermöglichte und verlangte, um sich gegen die Tradition dieses Ortes behaupten zu können. Auf der Suche nach einem unkonventionellen, leicht zu beschaffendem und zu transportierenden Bildträger war Tannert auf das „Medium” Faltrollo gestoßen. Die von ihm angesprochen 40 Maler und Malerinnen - darunter die jungen Dresdner Künstler Michael Brendel, Lutz Fleischer, Michael Freudenberg, Hubertus Giebe, Angela Hampel, Andreas Hegewald, Petra Kasten, Andreas Küchler, Reinhard Sandner, Wolfgang Smy, Jörg Sonntag, Gudrun Trendafilov, Dietmar Zaubitzer - hatten die Idee bereitwillig aufgegriffen und individuell umge-

---

[788] Blume/März 2003, S. 328.
[789] Vgl. Kap. 7.3.2. dieser Arbeit.
[790] Micha Kapinos: Intermedia I - It's a true story, really!; IN: Sperling 1991, S. 70.
[791] „Das Clubhaus Coswig hatte sich über Jahre ein beachtliches Profil geschaffen, nicht zuletzt durch die unantastbar erscheinende Freejazz-Szene, die den Kulturverwesern offenbar zu abgehoben erschien, um eine wie auch immer geartete gesellschaftliche Relevanz zu besitzen.” (Micha Kapinos: Intermedia I - It's a true story, really!; IN: Sperling 1991, S. 71.)

setzt.[792] Als Installation beherrschten die bemalten, beklebten und beschriebenen Rollos von der Balustrade und den Wänden hängend an den beiden Juni-Tagen den Tanzsaal und bildeten mehr als eine ausgefallen Kulisse für die Konzerte und Performances: Sie gaben einen Überblick über neue Tendenzen in der Dresdner Malerei.

Eröffnet wurde „Intermedia I” mit der Aufführung von Lutz Dammbecks Mediencollage „Herakles”, in deren Zentrum Dammbecks 1981 entstandener Film „Hommage à La Sarraz” stand, welchen er durch den Einsatz von Malerei, Musik und Tanz zu einem auf alle Sinne gleichzeitig wirkendes Gesamtkunstwerk inszenierte.[793] Als Tänzerin trat die Performerin Fine Kwiatkowski auf, deren markante Bewegungsmuster mehrere Experimentalfilmer stark beeinflusst haben.[794] In Coswig arbeitete Kwiatkowski überdies mit Christine Schlegel zusammen. Die Dresdner Malerin drehte seit 1983 Super-8-Filme und zeigte am zweiten Intermedia-Abend neben anderen Super-8-Filmern einen „Strukturfilm, der durch Nachbehandlung belichteter und unbelichteter Schichten mittels Übermalung und Zerkratzen” entstanden war. Und als sich Fine „zwischen Projektionsfläche und Projektor schob und in das Lichtspiel integriert wurde, brachen Beifallstürme los.”[795]

„Malerei unter Verwendung von Musik” entstand während des Auftritts der Dresdner „Rennbahnband”,[796] und auch aus anderen Städten waren Malerbands nach Coswig gekommen: Der Leipziger Hans-Joachim Schulze trat mit seiner Band „Pf...” auf,[797] die Berliner Band „Klick & Aus” assistierte Tohm di Roes bei der klanglichen Inszenierung seiner obskuren Texte,[798] und der Karl-Marx-Städter Klaus Hähner-Springmühl

---

[792] Außerdem gehörten dazu Paul Böckelmann, Dietrich Brüning, Klaus Elle, Tobias Ellmann, ERNA, Steffen Fischer, Klaus Hähner-Springmühl, Johannes Heisig, Michael Hengst, Veit Hofmann, Christiane Just, Katrin Krause, Michael Kunert, Dieter Ladewig, Walter Libuda, Gerd H. Lybke, Wolfram A. Scheffler, Hans Scheuerecker, Christine Schlegel, Annette Schröter, Erasmus Schröter, Hans J. Schulze, Frank Seidel, Matthias Stein, Claus Weidensdorfer, Klaus Werner und Michael Wirkner.

[793] Vgl. Fritzsche/Löser 1996, S. 60, 65.

[794] Vgl. Angelika Weißbach: FilmKunst; IN: Blume/März 2003, S. 288f.

[795] Britta Lagerfeldt: DDR multimedial und atonal; zitty 13/1985.

[796] Während die Rennbahnband, zu der u.a. Hegewald, Werner und Zaubitzer gehörten, spielte, bemalten Sonntag, Hengst und Just eine etwa 10 qm große Leinwand, indem sie Klang und Rhythmus der Musik in Malbewegungen umsetzten.

[797] Die Pf...-Bandmitglieder schlugen wild auf Eisenteile ein, die auf der Bühne verstreut lagen, während Schulze „aus Tageszeitungen die News deklamierend” ins Mikro rief, schrie und kreischte. Zu Hans-Joachim Schulze Vgl. „Kunst als Produktivkraft“ - Hans-Joachim Schulze und die Gruppe 37,2; IN: Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 51ff.

[798] Zu Tohm die Roes Vgl. Dreimaster am Horizont. Solitäre mit Durchschlagskraft: Die Bohemiens Thomas Roesler und Wolfgang Adalbert Scheffler; IN: Kaiser/Petzold 1997, 364ff.

rückte mit seiner „Kartoffelschälmaschine” an und ließ dank seines infernalischen Saxophon-Trios „kein Ohr länger taub.”[799]

Die insgesamt 1.700 Besucher konnten außerdem junge Punkbands wie „Hard-Pop” aus Berlin oder die „Saukerle” aus Erfurt sowie eine Off-Modenschau erleben.

„Intermedia” war eine mehrfache Premiere im DDR-Kunstbetrieb: Es war die erste Veranstaltung, die sich auf Medienüberschreitung und Interaktion konzentrierte; erstmals wurden Performances, die bis dahin nur in kleinem, meist privaten Rahmen - in Ateliers, Wohnungen oder Galerien - stattgefunden hatten, vor großem Publikum aufgeführt und schließlich bekam die Punk-Szene zum ersten Mal ein Podium für ihren „brutalen Vitalismus”.[800]

Die in West-Berlin erscheinende Zeitung „die tageszeitung” und die Zeitschrift „zitty” berichteten in ausführlichen Artikeln begeistert über das „Avantgarde-Treffen in Sachsen”,[801] während Gunter Ziller in der Dresdner „Union” kritisierte, dass in Coswig „statt eines intermedialen Zusammenspiels der Künste eher ein New-Wave- und Punk-Festival stattfand, dessen Atmosphäre vom Schrei zum Ur-Schrei hochgepeitscht” wurde.[802]

Partei- und Kulturfunktionäre hatten das Festival zunächst ohne Einschränkungen vonstatten gehen lassen, erst zwei Monate später wurde Wolfgang Zimmermann als Leiter des Clubhauses Coswig fristlos entlassen, aus der SED ausgeschlossen und mit einem kulturpolitischen Tätigkeitsverbot belegt, da er mit Intermedia eine Veranstaltung zugelassen hatte, „die den Prinzipien der sozialistischen Kulturpolitik völlig entgegensteht”.[803]

7.4.3 Blaues Wunder - Arbeitsausstellung junger Dresdner Künstler

Das „Blaue Wunder” - die bekannte blau gestrichene Elbe-Brücke aus Eisen, welche Schiller- und Körnerplatz miteinander verbindet - wählten sich junge Dresdner Künstler als Symbol und Titel für ihre große Arbeitsausstellung, die 1988 den Höhepunkt

---

[799] Vgl. Berlin/West 1989, Abb. 7.
[800] Vgl. Fritzsche/Löser 1996, S. 34f. Zu den Punck-Bands Vgl. Christoph Tannert: Rock aus dem Unterholz; IN: Muschter/Rüdiger 1992, S. 155ff.
[801] C. Reval: Avantgarde-Treffen in Sachsen. Intermedia I; die tageszeitung, 24.6.1985.
Britta Lagerfeldt: DDR multimedial und atonal; zitty 13/1985.
[802] Gunter Ziller: Intermedia - Untermedia; Union, 14.6.1985.
[803] Vgl. Wolfgang Zimmermann: Folgen einer „legendären Intermedia”; BK 1/1990, S. 7.

einer mehrjährigen Entwicklung darstellte: 1981 hatten sich junge Maler, Graphiker und Bildhauer nach längerem Schweigen mit einer von der Arbeitsgruppe junge Künstler des VBK Dresden unter Leitung des Malers Veit Hofmann organisierten Ausstellung „Junge Dresdner Kunst” zurückgemeldet. Die umfangreiche Exposition war von der Arbeitsgruppe zwar „in eigener Regie” aber auch „in ständiger Konsultation mit dem Bezirksvorstand” des VBK zusammengestellt worden.[804]

Die Stadtbezirksgalerie *Nord* hatte dieses Anliegen aufgegriffen und von 1982-86 jährlich eine Exposition „Junge Künstler” veranstaltet und damit jeweils mehreren jungen Dresdner Malern und Graphikern die Gelegenheit gegeben, ihre Arbeiten zu präsentieren und miteinander zu „kommunizieren”.[805]

Auch in der *Kunst der Zeit*, der Galerie der Genossenschaft Bildender Künstler, waren 1987 die jüngsten Mitglieder in einer eigenen größeren Exposition vorgestellt worden.[806]

Gegen Ende des Jahrzehnts, vom 22.7.- 14.8.1988, stellten sich nun insgesamt 123 Maler, Graphiker, Fotografen, Plastiker, Kunsthandwerker und Formgestalter der jungen Generation mit 368 Werken im Ausstellungszentrum am Fucikplatz „den Dresdnern und Gästen der Stadt vor.”[807] Das „Blaue Wunder” sollte dabei nicht nur Ortsverbundenheit signalisieren, sondern war „auch bewußt als Impuls für die Phantasie der Besucher gewählt; z.B. Blau als Farbe der Weite und Tiefe sauberen Wassers, des klaren Himmels aber auch der Kühle und Sachlichkeit - Brücke als Verbindung, als Element der Freundschaft und des Friedens.”[808]

---

[804] Vom 13.8.-4.10.1981 waren Arbeiten von über 100 jungen Malern, Graphikern, Bildhauern und angewandten Künstlern des Bezirkes im Glockenspielpavillon, Pretiosensaal und in der HfBK ausgestellt. Die letzte derartige Ausstellung hatte 1973 im Glockenspielpavillon stattgefunden. (Dresden 1988, S. 1.)

[805] Zu den beteiligten Künstlern, die meist in Vierergruppen zusammengefasst waren, gehörten u.a. Anton P. Kammerer, Dieter Melde, Christine Schlegel, Lutz Fleischer, Bernd Hahn, Jürgen Wenzel, Petra Kasten, Andreas Küchler, Reinhard Sandner sowie Gudrun Trendafilov.

[806] Insgesamt waren 21 junge Künstler ausgestellt, die mit ihrem Antrag auf Mitgliedschaft gleichzeitig ein Bekenntnis zu einer Künstlergenossenschaft abgelegt hatten, „die seit ihrer Gründung mehr sein wollte und weit mehr war als eine Handelseinrichtung für Kunst”. (Dresden 1987, o.S.)

[807] Neben Werken von Künstlern bis zum vollendeten 35. Lebensjahr wurden auch Arbeiten von Künstlern einbezogen, die nach 1981 Mitglieder bzw. Kandidaten des VBK wurden, aber schon älter waren. Eine VBK-Kandidatur war jedoch zwingend notwendig. Vgl. Dresden 1988, Informationsblatt.

[808] Dresden 1988, Informationsblatt.

Die im VBK-Dresden angesiedelte „Arbeitsgruppe Junge Künstler” - nun unter Leitung von Andreas Thieme - war Initiator und Veranstalter der Exposition, in ihren Händen lag nicht nur die Zusammenstellung der Werke, sondern auch Konzeption und Aufbau der Ausstellung in der Halle A des Ausstellungszentrums am Fucikplatz.

Diese geräumige Halle A wurde von zwei großformatigen Rauminstallationen, die im Katalog unter Objektkunst aufgeführt wurden, dominiert und gleichzeitig in vier Segmente geteilt, in denen alle übrigen Arbeiten Platz fanden. Beide Rauminstallationen gingen direkt auf das Thema „Blaues Wunder” ein: Andreas Hegewald und Jörg Sonntag hatten ein „Brücke-Arche-Objekt” und Angela Hampel und Steffen Fischer eine „Fluß-Uferzone” realisiert.

Hegewald und Sonntag konzentrierten sich auf reale Objekte, sie hatten aus Holz eine begehbare Brücke gebaut, welche die Halle von Ecke zu Ecke überspannte, und eine Arche, welche wie „ein Floß mit zwei beinahe auf Hallenhöhe orientierten Zellen” die Brücke kreuzte. Die Brücke als Verbindung, als das Notwendige, die Arche als Überwindung, als Notobjekt.[809]

Hampel und Fischer thematisierten in ihrer „Fluß-Ufer-Zone” den Umweltschutz: Flussbett und Uferschrägen waren mit schwarzer Folie wie von einer Haut überzogen, aus der amorphe Materialien geschwürartig ausbrachen. Diese Materialien, meist Abfallprodukte, waren zum Teil mit Teer übergossen. Das Flussbett wurde zur Rinne, aus der es kaum ein Entrinnen gibt, außer man versteht Entrinnen im Sinne von Entkommen hin zu einem anderen Denken. Die Künstler wollten damit nicht nur auf das Problem der Umweltverschmutzung aufmerksam machen, sondern anregen, „neue Wertigkeiten zu finden, die Zusammenhänge zwischen den Dingen, zwischen Mensch und Natur, wieder herzustellen”.[810]

Auch Sandor Doro, Lothar Rericha und Gudrun Tendrafilov setzten sich in ihren Objekten, Anton-Paul Kammerer in seinen Collagen und Wolfgang Kühne in seinen

---

[809] Vgl. Ingrid Wenzkat: Kunstlandschaft „Blaues Wunder”; Union, 1.8.1988.

[810] Angela Hampel, Steffen Fischer: Unter die Haut gehen; Union 18.8.1988. Zur Eröffnung hatten Hampel und Fischer außerdem eine Performance gleichen Titels veranstaltet: „Zu sphärischen, beängstigenden Klängen schoben sich zwei in schwarze Plastiksäcke gehüllte Körper (Hampel/Fischer) durch ein schwarzes, verschlammtes Flußbett. Das sechs Meter lange Objekt war auf der einen Seite von in Plastikfolie verpackten Hunden gesäumt. Die Szene, die textlich begleitet war von einem Auszug aus Adalbert Stifters ‘Der Waldbrunnen’ war unwirklich und doch wahr: ‘... und wer beides, Fröhlichkeit und Gesundheit verloren hat, der erhält sie wieder, wenn er von diesem Wasser trinkt und von dieser Luft atmet ...’.” (Barbara Barsch: Die Bretter, die die Welt bedeuten. Zu intermedialen Tendenzen in der Dresdner Kunst; IN: Dresden 1989, S. 16f.)

Gemälden direkt mit der Fluss-Thematik auseinander. Mit Lutz Fleischer, Bernd Hahn, Michael Hengst, Petra Kasten, Klaus-Dieter Köhler, Andreas Küchler, Konrad Maas, Jürgen Wenzel und Klaus Werner waren weiterhin Künstler am Fucikplatz ausgestellt, die in den letzten beiden Jahren bzw. zeitgleich (Jürgen Dreißig und Volker Lewandowsky) im Leonhardi-Museum zu sehen waren.

Neben vereinzelter Kritik an der Konzeption und Durchführung waren sich die Journalisten einig, dass die Ausstellung „eine in diesem Lande ungewöhnliche Präsentation gegenwärtiger Kunst, die in verbesserter Form und Organisation Schule machen sollte," war, welche „trotz Aderlaß der vergangenen Jahre eine unbändige Kraft, kunsthistorische Gegenwärtigkeit und stilistische Vielfalt junger Dresdner Kunst" zeigte.[811]

Tatsächlich war es der im Verband organisierten jungen Dresdner Künstlergeneration am Ende des Jahrzehnts mit dieser Schau gelungen, sich erstmals in einer umfangreichen, selbst organisierten Ausstellung an zentralem Ort zu präsentieren. Zwar war die Exposition nicht so spektakulär wie der Leipziger Herbstsalon und viel „artiger" als das Intermedia-Projekt, aber es war auf regionaler Ebene die erste Schau, die von raumgreifenden Installationen dominiert wurde.

7.4.4 Bezirksausstellungen - Gezählte Tage

Nachdem die 10. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden 1979 erstmals eine wirkliche Vielfalt Dresdner Kunst präsentiert hatte, versuchte die folgende Bezirksausstellung daran anzuknüpfen.

Die 11. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden fand vom 4.10.- 17.11.1985 im Albertinum (Malerei, Graphik, Plastik) und im Ausstellungszentrum am Fucikplatz (angewandte Künste) statt. Im Katalog zur Ausstellung wurde der Widerspruch deutlich, der Mitte der 1980er Jahre die kulturpolitische Situation der DDR beherrschte. Während im Vorwort zu lesen war, dass die Ausstellung zeigen würde, welche wichtige Rolle „solche unveräußerlichen Prinzipien des sozialistisch-realistischen Kunstschaffens wie Parteilichkeit, Volksverbundenheit und sozialistischer Ideengehalt im Schaffen vieler Dresdner Künstler" spielen, und dass „die Darstellung von Persönlichkeiten und Kollektiven der Arbeiterklasse und Genossenschaftsbauern sowie aller Werktäti-

---

[811] Gunter Ziller: Dresden. Blaues Wunder; BK 11/1988, S. 520.

gen" zentrales Anliegen Dresdner Gegenwartskunst sei, sprachen die tatsächlich exponierten Werke ihre eigene Sprache.[812]

Vor allem die mittlere Generation der Dresdner Künstler, welche die 11. Bezirksausstellung dominierte, beschäftigte sich in ihren Porträts, Landschaften, Interieurs, Stilleben und szenischen Darstellungen mit Menschen und Sujets aus ihrem engsten privaten Umfeld und arbeitete gern mit Metaphern, Symbolen und Allegorien. Neben Arbeiten, die in expressiver Formensprache Konflikte formulierten (Stefan Plenkers, Rainer Zille, Horst Weber), standen Werke, die durch sensible Farbgebung und „Stabilität der menschlichen Sehnsucht nach Harmonie und Bewahren humaner Werte Ausdruck gaben" (Klaus Drechsler, Werner Wittig, Gunter Herrmann). Eberhard Göschel, Max Uhlig und Gerda Lepke überzeugten mit ihrer spontanen, ungegenständlichen Malweise ebenso wie Jürgen Schieferdecker, Wolfgang Petrovsky und Frank Voigt mit ihren historisch-kritischen Siebdrucken und Collagen.[813]

Die Zahl der „Künstler unter 35 Jahren war mit 30 Vertretern so groß wie nie" zuvor auf einer Bezirksausstellung.[814] Mit kräftiger Farbigkeit und expressivem Duktus ragten Hubertus Giebe, Jürgen Wenzel, Steffen Fischer und Angela Hampel aus dieser Gruppe heraus, zu der aber auch Maler wie Anton P. Kammerer, Andreas Küchler und Petra Kasten gehörten, die durch Rücknahme Intensität erzeugten.

Schließlich wurden erstmals im Rahmen einer solchen Ausstellung die in Dresden „lebenden großen Alten" Wilhelm Rudolph und Hermann Glöckner sowie Hans Kinder, Joachim Heuer, Theodor Rosenhauer und Willy Wolff ausdrücklich als Nestoren der Dresdner Kunst gewürdigt.[815]

Die präsentierte Vielfalt konnte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine große Zahl signifikanter Dresdner Künstler, die in den letzten Jahren ausgereist war, eine deutliche Lücke hinterlassen hatte.

---

[812] Günther Witteck (Vorsitzender des Rates des Bezirkes Dresden), Dr. Rolf Segor (Vorsitzender des Bezirksverbandes Dresden des VBK-DDR): Vorwort; IN: Dresden 1985, S. 5.
[813] Gert Söder: Malerei zwischen Seherlebnis und Kunstfigur - die mittlere Generation; IN: Dresden 1985, S. 7ff.
[814] Peter Hannig: Dresden aktuell; BK 1/1986, S. 10.
[815] Vgl. Erhard Frommhold: Späte Werke; IN: Dresden 1985, S. 9.

Die 12. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden wurde am 6. Oktober 1989, dem Vorabend des 40. Jahrestages der Gründung der DDR, eröffnet.[816] Zwei Tage zuvor war Dresden zu einem Brennpunkt jener Ereignisse geworden, die das Ende der DDR einläuteten: Die SED hatte den visafreien Verkehr mit der CSSR ausgesetzt, um die Massenflucht ihrer Bürger über Ungarn und die CSSR in die BRD zu stoppen. Die Sonderzüge fuhren nun über Dresden, wo es am Hauptbahnhof zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Demonstranten kam. Diesen Vorfall bezog Dieter Bock, Bezirksvorsitzender des VBK-DDR, in seine Eröffnungsrede ein: „Angesichts der beklemmenden Ereignisse ist es beschämend, daß die Verantwortung für die heutige Situation im Lande von unserer Partei- und Staatsführung abgeschoben wird, obwohl die Ursachen und nicht ausgetragenen Widersprüche wesentlich in unserer eigenen Entwicklung liegen.” Wenn „tausende Menschen nur mit Gewaltmaßnahmen am Verlassen unseres Landes gehindert werden können, dann haben wir zuerst in unserem Land nach den Ursachen und notwendigen Alternativen zu fragen.”[817]

Einige Künstler der Ausstellung hatten die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in ihren Werken wohl vorausgesehen, so waren von dem Bildhauer Vinzenz Wanitschke drei Arbeiten mit den Titeln „Gezählte Tage”, „Flucht” und „Aufbruch” ausgestellt. Die Beton-Bronze-Skulptur „Gezählte Tage” zeigt eine vor einer hohen, scheinbar unüberwindbaren Wand oder Mauer sitzende, in sich zusammengesunkene Figur.[818]

Ohnehin nahm die in Dresden bisher immer vernachlässigte Plastik auf der 12. Bezirksausstellung einen zentralen Platz ein, wobei die Dominanz der Einzelfigur zugunsten von Rauminstallationen, Kombinationen von Plastik und Malerei, erweiterten Gruppendarstellungen, dem Einsatz ungewohnter Materialien und dem Hinzufügen von alltäglich Accessoires durchbrochen wurde. Plastik hatte sich „so zur mitunter ironisch-gebrochenen oder beklemmend-hintergründigen Szene erweitert; transmediale Fähigkeiten kreativer Aktionskunst wurden erprobt - Formen also, die dem Ar-

---

[816] Bis zum 26.11.1989 wurden im Albertinum und im Ausstellungszentrum am Fucikplatz Werke der Malerei, Graphik, Plastik, architekturbezogenen Kunst, Gebrauchsgraphik, Formgestaltung, Szenographie und des Kunsthandwerks ausgestellt. Dabei wurde erstmals darauf geachtet, die Kollegen aller Sektionen des VBK gleichberechtigt zusammenzuführen. (Vgl. Dresden 1989, S. 5.)
[817] Feist/Gillen 1990, S. 208.
[818] Dresden 1989, Abb. S. 94.

beitsvorgang des ‘Machens’ den gleichen Rang wie dem Resultat selbst einräumen.”[819]

Insgesamt sechs große Objekte bzw. Installationen gehörten zum Repertoire der Ausstellung.[820] Dazu zählte das Environment „Offene Zweierbeziehung” von Steffen Fischer und Angela Hampel, die Installation „Verheißung - Der Kampf mit dem Engel - Das Gesetz” von Andreas Hegewald, Klaus Werner und Dietmar Zaubitzer[821] sowie das Objekt „o.T.” von Thea Richter.[822]

Die Besucher begrüßten die Einbeziehung dieser „neuen” Kunstformen, über die Hälfte empfand sie als eine „echte Bereicherung”, lediglich 4% lehnten Objekte in Kunstausstellungen prinzipiell ab. Die „Offene Zweierbeziehung” von Fischer/ Hampel, in welcher sieben weibliche und zwei männliche lebensgroße, bekleidete Figuren in Netzen gefangen von der Decke über jeweils einem übergroßen, blankgeputzten Projektil hingen, wurde in einer Umfrage sogar als Publikumsfavorit ermittelt.[823]

Im Rahmen der 12. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden erfuhr die Verbindung von Kunst und Politik „eine Potenzierung.” Die zugespitzte gesellschaftliche Situation führte Künstler und Publikum im Herbst 1989 eng zusammen, und die bildende Kunst griff in all ihren Formen stärker als je zuvor in das alltägliche Leben der DDR-Bürger ein. Eine Besucherin formulierte treffend: „Die Kunstausstellung übermittelt die Stimme der Künstler in einer bisher ungewohnten Stärke. Es zeigt sich, daß die Kunst schon länger den Zustand in unserem Land signalisierte.”[824]

---

[819] Gerlint Segor: Figur und Raum - Aspekte zur Dresdner Plastik; IN: Dresden 1989, S. 13f.

[820] Im umfangreichen Katalog gab es außerdem Beiträge zu den intermedialen Tendenzen in der Dresdner Kunst von Gerlint Segor, Rolf Segor, Barbara Barsch und Karin Weber. Außerdem wurden in einer Übersicht „Fachbegriffe zur modernen Kunst” wie Action painting, Happening und Performance erläutert. (Dresden 1989, S. 12-19, 31-32.)

[821] „Verheißung - Der Kampf mit dem Engel - Das Gesetz” von Andreas Hegewald, Klaus Werner und Dietmar Zaubitzer bestand aus einer 7 Meter hohen Installation aus ländlichem Sperrmüll und erzählte eine „alttestamentlich-rustikale Shortstory”. (Bernd Rosner: Sammelsurium mit Höhepunkten. 12. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden; BK 2/1990, S. 16-20.)

[822] Thea Richter zeigte von Hyänen umkreiste Frauengestalten und agierte auch mit der akustischen Dimension, indem sie einen Dauertropfton hinzugefügt hatte.

[823] Lindner 1998, S. 253.

[824] Lindner 1998, S. 255.

8 Leonhardi-Museum III

8.1 Volkskunst überwacht Berufskunst

Das neue Jahrzehnt begann im Leonhardi-Museum mit einschneidenden Veränderungen: Das Leonhardi-Museum wurde verwaltungstechnisch eine Stadtbezirks-Galerie und erhielt den Namenszusatz *Galerie Ost*. Außerdem wurde im Erdgeschoss des Seitengebäudes eine *Galerie der Volkskunst* eingerichtet.

Als der Rat des Stadtbezirkes Dresden-Ost am 1. Januar 1981 die Zuständigkeit für das Leonhardi-Museum von der Bezirksorganisation Dresden des VBK-DDR übernahm, wurden sofort umfangreiche Baumaßnahmen angeordnet. Dabei handelte es sich jedoch nicht um den Einbau der seit langem benötigten Heizung im großen Saal des Hauses - für deren Finanzierung auch die Auktion stattgefunden hatte-, sondern um den Ausbau der beiden kleinen Räume im Erdgeschoss des Seitengebäudes zur Einrichtung einer *Galerie der Volkskunst*. Diese Renovierung war - kaum vorstellaber nachlesbar - Teil einer Maßnahme der Bezirksverwaltung für Staatssicherheit Dresden „zur Realisierung des Kampfplanes zu Ehren des X. Parteitages der SED" mit dem Ziel der „vorbeugenden Verhinderung feindlicher Aktivitäten und einer wirkungsvollen Bearbeitung und Zersetzung von oppositionellen Stützpunkten".[825]

Im „oppositionellen Stützpunkt" Leonhardi-Museum sollte durch die Einrichtung der Volkskunst-Galerie und durch „die Angliederung und disziplinarische Unterstellung der AG Leonhardi-Museum unter diese Galerie" eine „ständige Kontrolle der Ausstellungstätigkeit im Objekt" ermöglicht werden.[826] Diese Maßnahme basierte auf einer Idee des 1. Bezirkssekretärs des VBK Dresden Kurt Weber, der in seiner Funktion als IME „Karl Hofer" u.a. für die Überwachung des „Leonhardi-Museums" zuständig war.[827]

Für die künftige „Zusammenarbeit" zwischen dem Stadtbezirk-Ost, dem Bezirksvorstand des VBK, der Galerieleitung (Volkskunst) und der AG Leonhardi (Berufskunst) wurden folgende Festlegungen formuliert: Die AG Leonhardi war nun gegenüber al-

[825] BStU, BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 34.
[826] BStU, BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 43.
[827] Weber hatte sich im Januar 1981 zur systematischen inoffiziellen Zusammenarbeit mit dem MfS bereit erklärt und dafür das Pseudonym „Karl Hofer" gewählt. (BStU, BV Dresden, AIM 464/90.)

len drei „Partnern” rechenschaftspflichtig, der jährliche Ausstellungsplan musste im Vorfeld zunächst mit dem Leiter der Volkskunstgalerie abgesprochen und dann sowohl durch den Bezirksvorstand des VBK als auch den Stadtbezirk Ost genehmigt werden.[828] Zusätzlich sollte die AG Leonhardi zu jeder geplanten Ausstellung ein Konzept vorlegen.

Die Kontrollinstanz vor Ort, der „durch den Stadtbezirksrat für Kultur des Rates des Stadtbezirkes Dresden-Ost für das gesamte Objekt eingesetzte” Leiter der *Galerie der Volkskunst*, sollte eng und kontinuierlich mit dem 1. Bezirkssekretär des VBK-Dresden Kurt Weber / IME „Karl Hofer” zusammenarbeiten, wobei „die ständige Einflußnahme des IME auf die Arbeit und die Entscheidungen des Galerieleiters gewährleistet sein mußte.”[829]

Neu waren außerdem die Einführung einer Schlüsselordnung, nachdem „mit dem 1.1.1981 alle zum Objekt gehörenden Schlüssel in die Verfügung des Rates des Stadtbezirkes Dresden-Ost” übergegangen waren, und die Übernahme aller materiellen und finanziellen Aufwendungen für die Ausstellungen und das Gebäude durch den Rat des Stadtbezirkes.[830]

Der AG Leonhardi, die sich zu dieser Zeit unter der Leitung von Michael Freudenberg maßgeblich aus Volker Henze, Helge Leiberg, Eberhard Göschel, Peter Herrmann und Thea Richter zusammensetzte, wurden die Neuregelungen während einer Zusammenkunft am 20. März 1981 im VBK-Dresden unter Anwesenheit aller „Partner” offiziell mitgeteilt.[831]

Die AG blieb weiterhin für die Konzeption des Ausstellungsgeschehens im großen Saal zuständig. Die jährlich ca. acht Ausstellungen[832] im „Bereich Berufskunst” sollten aus Personal- und Gruppenausstellungen bestehen, „in die Verbandsmitglieder aus allen Bezirken der DDR einbezogen werden, und besonders junge experimentelle

---

[828] Die AG Leonhardi sollte in Zukunft einen langfristigen und einen jährlichen Ausstellungsplan erarbeiten, in welchen „die Vorstellungen der Bezirksorganisation des VBK-DDR eingehen.” (AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden, Nr. 172.)

[829] BStU, BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 43.

[830] Bei aller Reglementierung hatte es die AG geschafft, die Formulierung „experimentell” in den „Vertrag” einzubringen. (AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden, Nr. 172.)

[831] IME „Karl Hofer” führt als Anwesende auf: Weber (Bezirkssekretär), Seltmann (Stadtrat), Schwabe (Parteisekretär), Liebscher (Stadtrat-Ost), Wintermann (Leiterin Galerie Ost), 4 Mitglieder der AG-Leonhardi (Namen geschwärzt). Außerdem vermerkt er: „Offene Ablehnung war nicht spürbar. Die anwesenden Künstler hielten sich zurück.” (BStU, BV Dresden, AIM 464/90, Bl. 298.)

[832] Da der große Saal nach wie vor nicht beheizbar war, blieb die Ausstellungssaison in diesem Teil des Hauses auf die Monate April bis Oktober beschränkt.

Kunst vorgestellt wird."[833] Auch die praktische Organisation und Durchführung der Ausstellungen im großen Saal - die Hängung, Plakat- und Faltblattherstellung, Eröffnung - sollte nach wie vor in den Händen der AG liegen.

8.2 Galerie der Volkskunst

Die *Galerie der Volkskunst* wurde am 30. Mai 1981 mit der Ausstellung „Wir und unsere Stadt. Malerei und Graphik" in den beiden kleinen renovierten und neu gestalteten Räumen im Erdgeschoss des Seitengebäudes (insgesamt 55 qm) des Leonhardi-Museums eröffnet. Der Bezirk Dresden richtete mit dieser Galerie eine ständige Ausstellungsmöglichkeit für Volkskünstler ein, wie sie in dieser Art in keinem anderen Bezirk der DDR existierte. Die Neugründung fand zudem in einer Zeit statt, in der das Thema Volkskunst in der DDR längst keine kulturpolitische Rolle mehr spielte. Der Bitterfelder Weg hatte sich bereits Ende der 1960er Jahre als Sackgasse erwiesen, und auch die Organisatoren der großen Kunstausstellungen hatten das bildnerische Volksschaffen seit 1977 aus dem Repertoire gestrichen.

Als Leiterin wurde eine junge Genossin und Absolventin des Institutes für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, Dr. Helga Wintermann, eingesetzt, die sich laut eines Zeitungsartikels, „nicht nur auf das Organisieren von Ausstellungen, sondern auch auf die Wirkungsmöglichkeiten von Kunst" verstand: „In ihrer Doktorarbeit, Fachgebiet Philosophie/ Ästhetik, widmete sie sich Problemen der Rezeption von Kunst und Literatur bei Medizinstudenten und untersuchte die Auswirkungen auf deren Persönlichkeitsentwicklung."[834]

In der *Galerie der Volkskunst* sollte Helga Wintermann vor allem das kulturpolitische Anliegen „Förderung der Volkskunst und Würdigung der dabei erreichten Leistungen" durch Personal- und Gruppenausstellungen realisieren. „Volkskünstlerische Potenzen", die vor allem in den Zirkeln der großen Dresdner Betriebe (z.B. Pentacon, Sachsenwerk) vermutet wurden, sollten hier einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt werden.[835]

---

[833] AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden, Nr. 172.
[834] Genia Bleier: Junge Kunst im Leonhardi-Museum; Dresdner Stadtrundschau. Heimatzeitung, 29.11. 1984. Vgl. Jürgen Karthaus: Ein Kleinod unter den Dresdner Galerien; SZ, 23./24.4.1985.
[835] AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden, Nr. 172.

Nachdem die erste Ausstellung eine Reverenz der Volkskünstler an ihre Heimatstadt mit Gemälden und Graphiken war, die Motive des historischen Dresden, aber auch neue Gebäude wie den Kulturpalast sowie zahlreiche Baustellen zeigten,[836] fanden unter der Leitung von Wintermann bis 1989 jährlich sieben Ausstellungen statt. Es wurden Betriebs-Zirkel vorgestellt, „die viele Jahre mit gutem Erfolg arbeiteten” und ebenso „Einzelschaffende”.[837] Neben Malerei und Graphik waren Fotos, Miniaturen, Kinderzeichnungen und Karikaturen zu sehen. Einmal pro Jahr wurde in der Reihe Textilarbeiten je eine Handwerkstechnik - z.B. Klöppeln, Weben oder Applikation präsentiert, und thematisch fand der Sport oft Beachtung.

Zu den interessantesten Expositionen gehörten „August Kotzsch. Fotos aus Loschwitz” (1986),[838] „Ritschers künstlerisches Marionettentheater” (1987) und „Therese Walther-Visino. Naive Malerei” (1988). Zu jeder Ausstellung wurden Einladungskarten, Plakate und Faltblätter gedruckt sowie Gespräche und Führungen angeboten.[839]

8.3 Die Ausstellungen 1981-1982

Wenige Tage nachdem die AG Leonhardi vom VBK und dem Stadtbezirk Ost über die Neuregelungen in Kenntnis gesetzt worden war, eröffnete sie wie geplant am 29. März 1981 die neue Saison im großen Saal des Leonhardi-Museums mit einer Ausstellung der beiden Künstlerinnen **Ursula Scheib** (Jg. 1944) und **Karla Woisnitza** (Jg. 1952). Die einführenden Worte sprach bereits die Leiterin der *Galerie der Volkskunst* Helga Wintermann.

Scheib und Woisnitza hatten in den 1970er Jahren an der Dresdner HfBK Bühnenbild studiert, seit 1980 lebten und arbeiteten beide freischaffend in Berlin.[840] Woisnitza hatte vor ihrem Studium den Zeichenzirkel von Erika Stürmer-Alex in ihrem Geburtsort Rüdersdorf besucht und sich von ihrer Lehrerin und späteren Freundin vor allem

---

[836] Vgl. Faltblatt der Ausstellung, 30.5.-12.7.1981.
[837] Galerie Dresden 1988, S. 24.
[838] Die Ausstellung zum 150. Geburtstag des Loschwitzer Fotografen August Kotzsch war ein Besuchermagnet und mit 12.000 Besuchern die mit Abstand meistbesuchteste Ausstellung im Leonhardi-Museum.
[839] Eine Übersicht aller Ausstellungen in der *Galerie der Volkskunst* ist abgedruckt IN: Galerie Dresden 1988, S. 25f.
[840] Ursula Scheib hatte 1971-76, Karla Woisnitza 1973-78 Bühnenbild an der HfBK Dresden studiert, wobei Woisnitza die Hochschule ohne Diplom verließ, da ihr ein Wechsel zur Malerei nicht genehmigt wurde. 1990/91 konnte sie ein Extern-Diplom Malerei/Graphik an der HfBK absolvieren.

die bildnerische Phantasie, die Offenheit für Material und Stofflichkeit sowie die Freude am Experiment „mitgenommen”.[841] Woisnitza arbeitete mit Bildsymbolen, deren einfache und eindringliche Formen an die Zeichensprache früher Kulturen oder Kinderzeichnungen erinnern und das Assoziationsvermögen herausfordern. Im Leonhardi-Museum waren vom 29.3.- 3.5.1981 Zeichnungen, Radierungen und Offset-Lithographien zu sehen, die kleine Porträts und figurative Studien zeigten. Manche Geschöpfe erinnerten mit ihren großen Köpfen, Händen und Füßen und den dünnen, zerbrechlichen Armen und Beinen an die „Kopffüßler” von Horst Antes. Die Künstlerin verstand ihre Schöpfungen als „Gefühlsträger”, in denen sie „einerseits die Empfindung von Einsamkeit und andererseits auch die Eingebundenheit in ein ‘kosmisches Ganzes’” ausdrücken konnte.[842] Ihre Blätter waren bezeichnet und trugen Titel wie „Gefallener Engel”, „Wanderherz”, „Tänzerin”, „Stummer König” und „Eine, die nicht genug kriegen kann”.[843]

Scheib zeigte großformatige Temperamalerei, mit Kohle gezeichnete Stadtlandschaften und kleine Collagen aus den unterschiedlichsten Materialien. Ihre Formensprache war abstrakt und von strukturellen Überlagerungen geprägt, wie sie auch in den Materialbildern ihres Hochschullehrers Günther Hornig[844] und auf dem Plakat zur Ausstellung zu finden sind. (Abb. 96)

Während Scheib erstmals im Leonhardi-Museum ausstellte, war Woisnitza bereits 1978 (Das Meer), 1979 (Türen-Ausstellung) und 1980 (Gemeinschaftsbilder) mit Arbeiten vertreten. Ihre erste Personalausstellung hatte Woisnitza 1980 im Atelier von Ursula Scheib’s Ehemann, dem Maler und Bildhauer Hans Scheib, in der Raumerstraße 23 in Berlin.[845]

---

[841] Hiltrud Ebert: Eine Werkstatt für kreativen Unsinn im Oderbruch. Erika Stürmer-Alex und Karla Woisnitza; IN: Gillen/Haarmann 1990, S. 228f.
[842] Sibylle Badstübner-Gröger IN: Berlin 1989, S. 163. Vgl. auch Karla Woisnitza. Tecuna-Projekt; Katalog, Frauen-Museum Bonn, 1990.
[843] Faltblatt der Ausstellung. Vgl. auch U. Rimkus: Saisonbeginn im „Leonhardi”; SNN, 27.4.1981.
[844] Vgl. S. 158f. dieser Arbeit.
[845] Die Schriftstellerin Elke Erb besuchte diese Ausstellung: „Eine Graphik-Ausstellung von Karla Woisnitza sagte mir zu: so als ob ich mich beruhigen könnte. Die Größen, in denen wir denken, sind funktional, d.h. sie sind von anderen Größen bestimmt, Orte in der Luft, nicht auf Körpern. Überbau. Karlas Gesichtskreise und Kleidertrapeze aber gaben Grundflächen (in Grundlinien). Eine Grundbehauptung. Das traf auf eine kritische Richtung bei mir, die - im Unglück, als Unglück - sehr ausgeprägt war: das vernichtende Gefühl, nur ein Relais zu sein, bodenlos. Es ist das Nächste, daß du dich des Grundes vergewisserst.” (Elke Erb: Wie ich zu den Malern kam; IN: Gillen/Haarmann 1990, S. 200.)
Hans Scheib hatte sich 1977 zusammen mit seinem Kollegen Anatol Erdmann in der Raumerstr. 23 ein Ladenatelier ausgebaut, in welchem er auch unregelmäßig kleinere Ausstellungen organisierte. Als Reinhard Stangl 1980 ausreiste, übernahm Ursula Scheib dessen Atelier in der Sredzkistraße 64, wo es noch mehr Raum für Expositionen gab. (Kaiser/Petzold 1997, S. 346f.)

Genau wie Woisnitza waren auch **Cornelia Schleime**, **Ralf Kerbach** und **Reinhard Sandner** 1979 an der spektakulären Türen-Ausstellung im Leonhardi-Museum beteiligt gewesen. Vom 17.5.- 21.6.1981 stellten sie zusammen mit **Wolfgang Smy** im großen Saal des Museums aus. Die vier jungen Dresdner Künstler waren Anfang der 1950er Jahre geboren und hatten zwischen 1974 und 1980 an der HfBK studiert, wobei Smy 1976 nach Leipzig wechselte, Kerbach und Sandner ihr Studium 1979 abbrachen und nur Schleime 1980 in Dresden das Diplom machte. Im Sommer 1980 trafen sie sich anlässlich des 75. Jahrestag der Künstlergruppe „Brücke" in Moritzburg zu einem Brücke-Gedächtnissommer.[846] In dieser seenreichen Dresdner Umgebung entstanden während eines Pleinairs mit Modellen auch die Arbeiten, welche im Leonhardi-Museum zu sehen waren: expressiv gemalte Badende, Liegende, Sitzende in der Landschaft, deutlich inspiriert von der Formensprache der Brücke-Künstler.[847]

Sandner hat vor allem große Köpfe, deren Gesichter starke seelische Anspannung ausdrücken und an Emil Nolde erinnern, gemalt; Kerbach szenische Holzschnitte zum Thema „Frau und Angst" im Stil von Ernst-Ludwig Kirchner geschaffen. Bei Smy haben sich in das scheinbar harmlose Badevergnügen schwermütige Töne gemischt und es entstanden Gemälde wie „Der Tod am Strand" oder „Schwarzer Mann mit Hund und strahlendes Glück". Auch Schleimes graphische Blätter mit ihren mythischen und symbolischen Elementen vermittelten eher Niedergeschlagenheit, und Inschriften wie „Hundeleben", „Gicht", „Umbruch", „Konflikte" unterstrichen diese Stimmung.[848]

---

[846] Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2002, S. 163. Vgl. Inspiration Moritzburg. Kunst im 20. Jahrhundert; Katalog, Schloß Moritzburg, Dresden 2001.

[847] Kerbach bezeichnete Moritzburg rückblickend als „unser Arkadien im zugemauerten Osten" und fand es „logisch, daß sie damals, ihre Motive vor Augen, den expressiven Stil ihrer berühmten Vorgänger ausprobierten, die starken Farben und Gesten, aber Expressionismus ist ein zu weiträumiges Wort für diese gestische Nachfolge. Und auch das Arkadien war, im Kontrast zur Gesellschaft, in anderen Relationen zu denken." (Kirsten/Lühr 2005, S. 260.)

[848] Diese Inschriften gaben IM „Ute Richter" „deutlichen Aufschluß zur Zielstellung", standen für „Unzufriedenheit mit sich und der Umwelt." (BStU, BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 279.)

Die vier jungen Maler haben bei der Suche nach einem zeitgemäßen Ausdruck für ihr Lebensgefühl in den frühen Werken der Künstlergemeinschaft „Brücke” nicht nur Inspiration für ihre Arbeiten gefunden, sondern sich damit auch von der Kunst der Lehrer-Generation abgesetzt: Statt Intimität und Verinnerlichung Expressivität und Spontaneität, statt Unbeschwertheit Depression und Bedrohung, statt Landschafts-Sujets Menschendarstellungen, statt Zurückhaltung Betonung des Mimischen und Gestischen, statt aufeinander abgestimmte Farbigkeit intensive, kräftige Grundfarben.

Offizielle Akzeptanz fand die wiedergefundene Expressivität in der DDR erst langsam. Im Katalog der Ausstellung „Junge Dresdner Kunst” im Sommer 1981 - an der Kerbach und Smy beteiligt waren - wurden jene Arbeiten, die dem Erbe der „Brücke” verpflichtet waren, noch als „weniger ausgereift” beschrieben, da eine „zu stark allgemeinmenschliche Betrachtungsweise bemerkbar” war, durch die „das engagierte Aufgreifen gesellschaftlich-bedeutsamer Probleme in seiner Wirksamkeit beeinträchtigt” wurde.[849] Gunter Ziller sah in dieser Ablehnung auch den Grund, warum es zu dieser „ersten denkwürdigen Präsentation von Neuen Wilden im Osten” im Leonhardi-Museum kein Faltblatt gab, Smy die Einladung ohne Druckgenehmigung herstellte, und die Plakate - je ein Originalholzschnitt von Ralf Kerbach und Reinhard Sandner - zunächst nicht offiziell verbreitet werden durften. „Die Einladungen wurden von den Künstlern persönlich verteilt und die Plakate erst nach Änderung des Druckstocks an die Litfaßsäulen der Stadt geklebt.”[850] (Abb. 97, 98)

Die Musik zur Vernissage spielte die Künstlerband „Zwitschermaschine”, zu welcher Schleime und Kerbach gehörten, und am 5. Juni - wenige Tage nach Eröffnung der *Galerie der Volkskunst* im Seitengebäude des Museums - fand eine „Lyrik+Prosa”-Lesung mit dem Berliner Theaterregisseur Heiner Müller statt.[851]

Auch im Rahmen der folgenden Exposition fand eine Lesung statt: Bernhard Theilmann, gelernter Druckmaschinenbauer, Schriftsteller und Dichter, las am Abend des 27. Juni 1981 im großen Saal des Leonhardi-Museums - inmitten von Terrakotten

---

[849] W. Ballarin: Malerei und Graphik: Akzente und Tendenzen; IN: Dresden 1981, S. 3.
[850] Vgl. Gunter Ziller: Pop Art - Ausdrucksform der Gegenwart. Wolfgang Smy stellt im Leonhardi-Museum aus; Union, Juli 1991.
[851] „Heiner Müller liest Lyrik + Prosa am 5.6.1981, 20 Uhr im Leonhardi-Museum.” (Einladung)
Vgl. Till Ehrlich: Benzin und Sirup. Ein Nachtrag zum Tod von Heiner Müller; Elbhang-Kurier 1996, S. 6.

und Ölbildern des 38jährigen Dresdner Malers **Eberhard Göschel** - eigene Gedichte.[852]

Göschel und Theilmann waren eng befreundet, sie hatten 1978 gemeinsam mit dem Drucker Jochen Lorenz die Druckwerkstatt *Obergrabenpresse* gegründet und im gleichen Jahr ihre erste eigene Mappen-Edition „grafiklyrik1” mit je fünf Aquatinta-Radierungen von Göschel und Gedichten von Theilmann gedruckt.[853]

1978 hatte Göschel auch ein dreijähriges Meisterstipendium an der Berliner Akademie der Künste bei Theo Balden erhalten, und in dieser Zeit waren jene Werke entstanden, die vom 21.6.- 26.7.1981 im Leonhardi-Museum zu sehen waren: Abstrakte Gemälde, deren optische Strukturen den Charakter von Landschaftsausschnitten tragen und als Übertragung auf psychische Befindlichkeiten, subjektive Stimmungen gemeint sind: „Erzeugen von Gedanken durch Seherlebnisse”, beschrieb es der Künstler selbst.[854] Durch Reduktion bzw. Auflösung seiner Motive in Splitter, Spuren, Lichtflecke, kristalline Grundmuster sowie durch raummodulierende Farbgründe und eine sensible, fast monochrome Kolorierung schuf Göschel Gemälde von hoher Dichte, vor denen seine plastischen „Figuren aus sprödem, rauhem Material wie in einen Sog gezogen wirken. Der Raum nimmt sie auf, sie treten in den Bildraum hinein oder aus ihm heraus in den realen Raum. Ein Spiel der Entsprechungen beginnt.”[855] (Abb. 19)

Bei den Figuren handelte es sich um Terrakotten, um aus Ton modellierte Kleinplastik, mit welcher der Maler zum ersten Mal plastische Arbeiten in der Öffentlichkeit vorstellte.[856] Einzelfiguren („Späher”) und Paare („Schauende und Winkender”,

---

[852] Theilmann erinnert sich noch genau an „seine einzige Lesung im öffentlichen Raum zu DDR-Zeiten”: „Vor mir hatte Heiner Müller im Leonhardi gelesen, was den politisch verantwortlichen Kulturleuten vom Stadtteil die Laune auf ähnliche Veranstaltungen verdarb. [...] Damit meine Gäste nicht stehen müßten, besorgte ich jede Menge Holzbohlen und Böcke für Bänke. Als ich mit dem Material zwei Tage vor Lesungstermin anrückte, stellte Frau Wintermann bedauernd fest, daß der Schlüssel zur Galerie leider verschwunden sei. (Bei dem großen, alten Schloß - Hohlschlüssel - ließ sich mit meinen Fähigkeiten als Schlosser an der Lage nichts verbessern.) Ein halbes Jahr vorher war bei einem Ausstellungsaufbau der Zweitschlüssel verloren gegangen. Per Telefon und Telegramm ersuchte ich alle in Frage kommenden Künstler, ihre Ateliers und Wohnungen nach dem Öffnungseisen zu durchsuchen. Mit Erfolg, nach monatelangem Mißerfolg. Frau Wintermann schlenkerte fünf Minuten nach 20 Uhr herbei, zu beäugen, wie eine ausgefallene Lesung aussieht und fand eine rappelvolle Galerie vor.” (Bernhard Theilmann: Gelesen und ausgelesen; IN: Heise/Weißbach 2006, S. 18ff.)
[853] Vgl. Lehmann/Theilmann 1999.
[854] Faltblatt zur Ausstellung, o.S.
[855] Gabriele Muschter: Ölbilder und Terrakotten. Eberhard Göschel bis 26. Juli im Leonhardimuseum; Union, 14.7.1981. Vgl. auch U. Rimkus: Malerei und Terrakotta. Zu Eberhard Göschel im Leonhardi-Museum; SNN, 3.7.1981.
[856] Vgl. Eberhard Göschel; Katalog, Neue Dresdner Galerie, Dresden 1988.

„Frauen im Gespräch") erzählen von unmittelbaren Begegnungen, von zwischenmenschlichen Beziehungen. Plastiken und Bilder müssen, so Göschel im 18seitigen Katalog, „verwendbar sein, vielleicht im Sinne von Werkzeugen, um verschlossene Türen zu öffnen."[857] (Abb. 99)

Göschel hatte seit seiner ersten Exposition im Leonhardi-Museum 1975 u.a. in den Berliner Galerien *Schweinebraden* (1978) und *Arkade* (1979) sowie auf der VIII. Kunstausstellung der DDR und der 10. Bezirksausstellung Dresden ausgestellt und war als Mitglied - und mehrjähriger Leiter - der AG auch an den Gruppenausstellungen im Leonhardi-Museum beteiligt.[858]

Dieter Zimmermann, ein Jahr älter als Göschel, war ein Einzelgänger in der Kunst. Nach seinem Studium der Malerei an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein in Halle (1968-1973) hatte Zimmermann zunächst freischaffend in Seidewinkel bei Hoyerswerda gearbeitet, bevor er sich 1981 in Brahmow, einem kleinen Ort im Spreewald, niederließ, um hier künftig sein „Einzelgängertum ausschließlich im Sinne seiner Kunst zu leben und gelegentlich auch erleben zu müssen."[859]

Vom 2.8.- 6.9.1981 bekam Zimmermann im Leonhardi-Museum - auf Anregung und durch die Organisation von Thea Richter - eine der zu dieser Zeit für ihn seltenen Gelegenheiten, seine Arbeiten auszustellen. Er zeigte Bilder und Kombinationsbilderbögen. Bei den Bildern handelte es sich um Hinterglasmalerei.[860] Diese alte Technik, deren Refugium über Jahrhunderte die Volkskunst und die Naive Malerei geblie-

---

[857] Faltblatt der Ausstellung, o.S.

[858] Im November 1981 waren Göschels Gemälde auf einer Ausstellung von Meisterschülern der AdK in Berlin (Marstall) zu sehen und trafen dort auf Unverständnis: „Kaum lösbare Rätsel gibt uns Eberhard Göschel mit der Reihe seiner großformatigen Ölbilder auf. Da jedes von ihnen monochrom gehalten ist, nur die Helligkeitswerte jeweils einer einzigen Farbe leicht variieren, erscheinen sie alle wie Darstellungen nebelverhüllter Landschaften, in denen jedoch die Identifizierung der Dinge unmöglich wird. Welchen Platz hat der Künstler wohl diesen Schöpfungen in unserem Kunstleben zugedacht." (Dr. Helmut Netzker: Erreichtes und zu Erreichendes; Berliner Zeitung, 19.11.1981.)

[859] Herbert Schirmer: Visuelle Essays. Dieter Zimmermann - Versuch und Versuchung eines Porträts; BK 2/1991, S. 28ff.

[860] Die Hinterglasmalerei ist eine sehr alte Technik. Es wird dabei ein Motiv mit Ölfarbe auf eine Glasscheibe gemalt. Das fertige Bild ist jedoch von der anderen Seite, durch die Scheibe hindurch zu betrachten, während die bemalte Seite zur Rückseite und versiegelt wird.
Zimmermanns 1977 auf der VIII. Kunstausstellung in Dresden gezeigtes Hinterglasbild „Sorbin" wurde „ausgerechnet von Sorben und Lehrern in einem Künstlergespräch wie eine Blasphemie verurteilt." (Fritz Jende: Dieter Zimmermanns Hinterglasbilder; IN: Dieter Zimmermann. Neue Konturen; Katalog, 1996, S. 9, 11.)

ben waren und deren Sprödigkeit zu einer klaren Bildvorstellungen nötigt, nutzte Zimmermann seit 1979. Seine Motive fand er zunächst direkt vor der Haustür in Seidewinkel: die weiträumige, vom Bergbau gezeichnete Landschaft („Herbstlandschaft", „Gewitter") und das einfache Leben der Menschen im Dorf („Milchzauber", „Heute Bier", „Beerdigung").[861] Sein grotesk-spröder Stil ist inspiriert von der Bildsprache des deutschen Expressionismus, der lebendigen Volkskunst und des Franzosen Jean Dubuffet.

Anfang der 1980er Jahre tauchten die schrulligen Gestalten, die manchmal fratzenhaften Gesichter sowie die bizarren Szenarien der Hinterglasbilder auch immer wieder in Zimmermanns farbig gezeichneten Bilderbögen auf Papier - die er selbst Comics nannte - auf. Ein Bilderbogen setzt sich aus vielen, in sich geschlossenen Einzelbildern, die ohne chronologische Ordnung aneinandergereiht sind, zusammen. Diese Bilder basieren wiederum auf Skizzen, welche Zimmermann auf einem ständig mitgeführten Notizblock speichert. (Abb. 100) So entstanden „visuelle Essays", die sich vorwiegend mit sozialen Themen, banalen und vertrauten Alltagsgeschichten auseinandersetzen. Mit bissiger Ironie und „freundlichem Sarkasmus" gelang Zimmermann in seinem Werk nicht nur eine „spöttische Orchestrierung" des Alltags, sondern auch eine unvergängliche Gesellschaftsanalyse.[862]

In der finalen Exposition des Jahres 1981 stellte **Michael Freudenberg**, seit 1979 Leiter der AG Leonhardi, aktuelle Arbeiten aus. Der 32jährige Dresdner bespielte den großen Saal wie eine Bühne und inszenierte eine Ausstellung mit Werkstatt-Charakter, um einen Einblick in seine künstlerische Arbeit geben zu können, die ihn durch schnelles Verlassen gerade erreichter Positionen zu immer neuen Materialien und Techniken geführt hat. Auf seinem Weg sammelte der Autodidakt Freudenberg als ein „von lokalen Akademien unberührt Gebliebener auf der Suche nach Schulen und Lehrern Informationen aus allen Bereichen der Weltkunst."[863]

---

[861] Vgl. U. Rimkus: Dieter Zimmermann. Hinterglas und Bilderbogen; SNN, 21.8.1981.
[862] Herbert Schirmer: Visuelle Essays. Dieter Zimmermann - Versuch und Versuchung eines Porträts; BK 2/1991, S. 28ff. Vgl. auch Frank Nolde: Dieter Zimmermann; BK 10/1986, S. 466ff.
[863] Freudenberg beschäftigte sich seit 1972, nach Abbruch eines Bauwesen-Studiums, autodidaktisch mit bildender Kunst, arbeitete seit 1977 freischaffend in Dresden und wurde 1979 VBK-Mitglied. Vgl. Michael Freudenberg; Katalog, Neue Dresdner Galerie, Dresden 1989. Vgl. auch Gunter Ziller: Zeichenhafte Sprache. Michael Freudenberg im Leonhardi-Museum; Union, 15.10.1981.

Mittelpunkt der Ausstellung im Leonhardi-Museum (13.9.- 18.10.1981) war die Installation „Chinesisches Bad” - eine alte Badewanne mit „klassischen Löwentatzen”, gefüllt mit schwarzem Wasser und Papier. Die einzelnen Blätter waren Kalligraphie-Tuschzeichnungen, die Freudenberg, inspiriert von der ostasiatischen Kultur, in großer Anzahl geschaffen hatte und welche nun, das Ende dieser Etappe markierend, von der schwarzen Tusche reingewaschen wurden.[864]

Das „Chinesische Bad” war umgeben von großformatigen Collagen und Decollagen, expressiven Hand- und Fingermalereien, Fotoserien sowie Glasscheiben- und Teerobjekten.[865] Während die Collagen aus vorgefundenen Materialien bestanden, deren optischen Eigenwert Freudenberg nutzte und durch Risse, Schnitte, Verschiebungen, Überlagerungen und -malungen neu zusammenfügte (Abb. 101), entstand seine expressive „gestische Malerei” durch das direkte, unmittelbare Auftragen der Farbe (Tempera und Acryl) mit beiden Händen auf unterschiedliche Bildträger. Impulse dafür fand Freudenberg nicht nur in der amerikanischen Kunst der 1950er und 1960er Jahre, sondern ebenso durch seine Beschäftigung mit dem Free-Jazz.[866]

Als Free-Jazzer trat er auch zur Eröffnung seiner Ausstellung auf. Gemeinsam mit dem Dresdner Jazzmusiker Dietmar Diesner improvisierte Freudenberg auf dem Saxophon. Zwar missfiel dem zuständigen IM diese „moderne Musik”, aber sein Hauptinteresse galt der in der Ausstellung präsentierten Fotoserie „Luxus Helgoland”, denn darauf war A.R. Penck, der am 3. August 1980 ausgereist war, deutlich zu erkennen:[867] Freudenberg hatte sich 1979 mit den Malerfreunden A.R. Penck und Klaus Hähner-Springmühl in seinem Atelier in der Helgolandstraße getroffen, um ein Gemeinschaftsbild zu malen. Als sie darüber hinaus begannen, in Fluxus-Manier miteinander und den vorgefundenen Gegenständen zu improvisieren, waren über 500 Fotos entstanden. Für seine Ausstellung im Leonhardi-Museum hatte Freudenberg die Fotos unter dem Titel „Luxus Helgoland” auf vier Tafeln so zusammengestellt, dass

---

[864] Gespräch mit Freudenberg am 26.10.2005 in Dresden.
[865] Zur Ausstellung erschien ein recht umfangreicher, von Freudenberg selbst gestalteter Katalog mit einem Text von Gabriele Muschter, zwei Atelierfotos und 15 Werkabbildungen.
[866] Zusammen mit Penck und Helge Leiberg bildete Freudenberg von 1978-80 das Y-H-F-Trio - ein „bedingungslos aus der Schwergängigkeit des musikalischen Zeitgeschmack ausbrechendes Trio”: Penck trommelte, Leiberg spielte Trompete und Freudenberg Saxophon. In Freudenbergs Atelier trafen sie sich zu „Free-Jazz-Manövern auf Puristen-Diät.” (Christoph Tannert, IN: Kirsten/Lühr 2005, S. 258.)
[867] Im IM-Bericht heißt es: „Auf drei Fotos ist ein ausgewiesener junger Künstler (Vollbart, Name unbekannt) abgebildet.” (BStU, BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 58.)

skurril-theatralische Szenenfolgen und Stilleben-Serien von herumliegenden Objekten entstanden.[868]

Freudenbergs ausgeprägten Sinn für das Aufbewahren von (Lebens)-Spuren machten schließlich auch folgende Aktionen im Leonhardi-Museum deutlich: Die Besucher seiner Ausstellung mussten durch rote Farbe laufen, damit sie ihre Schuhabdrücke (auf einem ausgebreiteten Tuch) hinterließen, und wurden von ihm mit einer Polaroid-Kamera spontan fotografiert.[869]

Nach einer Collagen-Ausstellung im Schloss Moritzburg 1979 und nach mehreren Ausstellungsbeteiligungen im Leonhardi-Museum gab Freudenberg 1981 erstmals einen Überblick über die Vielfältigkeit seines Werkes.[870]

Thea Richter, die wie Freudenberg und Göschel seit den 1970er Jahren zu den Mitgliedern der AG Leonhardi gehörte, eröffnete die Ausstellungssaison 1982.

1945 in Ottendorf-Okrilla bei Dresden geboren, hatte Richter 1972 ebenda, nachdem sie ihr Studium der Malerei und Graphik an der HfBK erfolgreich abgeschlossen hatte, autodidaktisch mit plastischen Arbeiten begonnen. Ermutigung dazu hatte sie von Hartmut Bonk erhalten, der Mitte der 1960er Jahre auch über die Malerei zur Plastik gekommen war.[871]

Ausgangspunkt für Richters plastisches Gestalten war ihr eigenes Körperempfinden; bevor sie einen körperlichen Ausdruck in Ton modellieren konnte, musste sie ihn am eigenen Leib erfühlen, erkunden. „Anatomische Richtigkeit interessierte sie dabei weniger, ihr ging es um mehr: Körperbewegungen sollten zum psychischen Ausdruck werden, zum Spiegel innerer Haltung."[872] Dieses Anliegen wurde bereits in ihrer ersten Figurengruppe deutlich, welche zwischen 1979-1982 entstanden war und das Zentrum ihrer Ausstellung im Leonhardi-Museum bildete: Die „Strandszene" mit sieben lebensgroßen nackten Gestalten beider Geschlechter und einem Hund. Jeder -

---

[868] Die Fotoserie befindet sich heute in der Sammlung des Deutschen Historischen Museums Berlin.
[869] Gespräch mit Freudenberg am 26.10.2005 in Dresden.
[870] 1981 nahm Freudenberg erstmals an einer Dresdner Bezirksausstellung teil.
[871] Vgl. S. 130f. dieser Arbeit. Richter war seit dem Studium mit Bonk befreundet. „Er bat sie eines Tages, die Leitung seines Plastikzirkels zu übernehmen; auf ihre Einwände ging er nicht ein, sie würde das schon schaffen. Und sie schaffte es, erlernte schnell die handwerklichen Zusammenhänge und fing unbelastet, fast naiv an, zu arbeiten." (Ina Gille: Figurenkonzepte. Die Dresdner Plastikerin Thea Richter; BK 3/1991, S. 47.)
[872] Ina Gille: Figurenkonzepte. Die Dresdner Plastikerin Thea Richter; BK 3/1991, S. 47.

in Ton modellierten und dann in Gips abgegossenen - Figur wies die Künstlerin im Raum einen Platz zu und spannte zwischen ihnen durchsichtige Folie in Form eines Windschutzes. Von dieser Grundfläche aus reckten sich die Nackten zum Licht, brachen auf, saßen in sich versunken, verharrten reglos oder stellten sich gegen den Wind. Zwar waren sie als Gruppe arrangiert, innerhalb derer Beziehungen, Spannungen entstehen konnten, aber schließlich blieb jedes Geschöpf für sich allein. (Abb. 20, 102)

Hinzu kamen die Betrachter, die sich - besonders durch die Lebensgröße der Figuren direkt angesprochen - als Teil dieser Gemeinschaft fühlen und damit immer neue sozialpsychologische Situationen provozieren konnten. Richter bezog den realen Raum direkt in ihre Plastik ein bzw. ging von ihm aus, um mit ihren Werken einen imaginären Raum zu inszenieren.

Ergänzend waren an den Wänden großformatige serielle Bleistiftzeichnungen ausgestellt. „Ein im Vergleich zum Format filigranes Strichraster fügte sich zur nahezu fotografisch exakten Darstellung" der plastischen Thematik „Menschen und Hunde am Strand". Hinzu kamen sechs „Verhangene Stühle" und drei Blätter aus der Serie „Betten", die „das Mysterium des menschlichen Lagers im verlassenen Zustand" widerspiegelten.[873]

Während Richter mit ihren Zeichnungen und Gemälden bereits auf Ausstellungen vertreten war, u.a. 1979 auf der 10. Bezirksausstellung Dresden, kam die Ausstellung vom 4.4.- 2.5.1982 im Leonhardi-Museum einer Doppel-Premiere gleich: Richter stellte erstmals dreidimensionale Arbeiten in der Öffentlichkeit vor und inszenierte zum ersten Mal eine Rauminstallation!

Mit **Wolfgang Leber** stellte sich vom 9.5.- 13.6.1982 im Leonhardi-Museum erneut ein Künstler aus Berlin vor. Leber, Jg. 1936, hatte 1957-1961 an der Werkkunstschule und an der HfBK Berlin-Charlottenburg studiert, arbeitete seit 1964 freischaffend in der Hauptstadt der DDR und leitete seit 1970 im Berliner Stadtbezirk Prenzlauer Berg das Werkstudio Graphik am *Kreiskulturhaus Prater*. Hier wurde 1973 auf seine Initiative hin auch die städtische *Galerie am Prater* gegründet, in welcher er nicht nur

---

[873] Gunter Ziller: Thea Richter im Leonhardi-Museum; Union, 4.5.1982. Vgl. auch U. Rimkus: Leonhardimuseum. Plastik von Thea Richter; SNN, 21.4.1982.

selbst ausstellen, sondern zudem mehrere Expositionen seiner Kollegen eröffnen konnte.[874]

In Dresden waren Bilder und Aquarelle aus den Jahren 1975-1982 zu sehen. Lebers Thema war die Großstadt. Er zeigte das großstädtische Leben aber nicht von außen, vielmehr verstand er es als ein Gebilde mit den Eigenschaften eines Interieurs. Die meist großen Formate sind durch gerüstartige Linienverspannungen in Farbfelder gegliedert, transparent scheinende Wände bzw. Fensterfronten sind mit innenarchitektonischen Details wie Treppen, Geländern und Heizungskörpern kombiniert. Vereinzelt oder paarweise agieren Menschen in diesen Räumlichkeiten, die wie imaginäre Bühnenräume wirken, wobei „die Figuren auf ein einfaches körpersprachliches Vokabular reduziert sind, kaum daß sie eine Geste vollführten, verharren sie in aufrechtem Stehen, gebeugtem Sitzen oder abgestütztem Lagern."[875] Leber bevorzugte den breiten Pinselstrich sowie ein lockeres Liniengefüge; Farbe, die er meist flächig auftrug, spielte eine wesentliche Rolle. Vor allem die Aquarelle überzeugen in ihrer lebendigen Farbigkeit, wie auch das Plakat zur Ausstellung verdeutlicht. (Abb. 103)

Lebers Gemälde wurden wiederholt als „lyrische Großstadtbilder" beschrieben, welche die widersprüchlichen Momente großstädtischen Lebens auf eine poetische Weise verarbeiten.[876] Aus diesem Grund zählte Lothar Lang Leber zur „Berliner Schule", die von Harald Metzkes und Manfred Böttcher inspiriert wurde: „Wird der Begriff 'Berliner Schule' als Arbeitshypothese angenommen, so ist darunter jener für viele Maler der Stadt kennzeichnende kulturvolle Peinturismus zu verstehen, der von der sinnlichen Reflexion ausgeht."[877]

Leber konnte seit 1972 zahlreiche Personal-Ausstellungen in Berlin und im Bezirk Rostock vorweisen, in Dresden war es nach einigen Ausstellungsbeteiligungen aber die erste Einzel-Exposition des Künstlers.[878]

---

[874] Vgl. Galerie Berlin 1998 und 2004.
[875] Matthias Flügge: Wolfgang Leber. Druckgraphik 1964-84; Katalog, Galerie Unter den Linden, Berlin 1984. Vgl. auch U. Rimkus: Denkanstöße eines Stadt-Malers. Wolfgang Leber bis 13. Juni im Leonhardimuseum; SNN, 28.5.1982
[876] G. Brandler: Wolfgang Leber; Katalog, Galerie Arkade, Berlin 1981.
[877] Lang 1986, S. 174.
[878] Leber beteiligte sich z.B. an den beiden Dresdner Ausstellungen „Zeichnungen Berliner und Dresdner Künstler" (1980) und „Offsetlithographie - Porträt einer Technik" (1982).

Ein wichtiges Vorbild für die Maler der „Berliner Schule” war der Künstler und Mensch Otto Niemeyer-Holstein. Wolfgang Leber, Harald Metzkes, Joachim Böttcher u.a. besuchten den Künstler wiederholt in dessen selbstgeschaffenem Refugium Lüttenort auf Usedom. Sie schätzten seine Kunst wie auch seine konstruktive Kritik und die anregenden Gespräche - ebenso wollte Niemeyer-Holstein, der „Käpt'n”, wissen, „was die Jungen denken, das war für ihn ein Maßstab neben anderem. Die kritische Sicht auf das Eigene, eine heute kaum noch verbreitete Eigenschaft, hatte er sich bewahrt,” so Leber.[879]

Im Leonhardi-Museum folgte **Otto Niemeyer-Holstein** direkt auf Leber, wobei es für Niemeyer-Holstein bereits die zweite Ausstellung an diesem Ort war: Nachdem er vor 14 Jahren in einer Gemeinschaftsausstellung mit Wieland Förster eine größere Auswahl von Aquarellen und Zeichnungen, die zwischen 1964-1968 entstanden waren, gezeigt hatte, präsentierte der 86jährige Maler vom 20.6.- 25.7.1982 über fünfzig Ölbilder und Graphiken, die „einen Überblick über sein Schaffen von den 30iger Jahren bis zur Gegenwart” ermöglichten.[880]

Das künstlerische Schaffen Niemeyer-Holsteins war von Beginn an von einem Thema beherrscht, der Ostseelandschaft mit Meer, Strand, Düne, Bodden; später kamen sein Haus und vor allem der Garten mit seinem mediterranen Charakter hinzu. Neben Bildnissen seiner Freunde und Gefährten an der Küste entstanden in den 1960er Jahren vor allem weibliche Akte „als Huldigung an das Leben.”[881]

Im Leonhardi-Museum waren 20 Graphiken und über 30 Gemälde, darunter „Lissy-Akt” (1966) und „Halbakt Johanna” aus dem Jahr 1982 zu sehen; auch das Plakatmotiv war ein Akt. (Abb. 104) In den neueren Ölbildern erreichte der Maler eine „zunehmende Verdichtung des bildnerischen Ausdrucks. Der statische, relativ streng geordnete Bildaufbau tritt mehr und mehr zurück zugunsten einer nahezu hingehauchten Farbigkeit, die Wesenhaftes sichtbar werden läßt.”[882]

Trotz zahlreicher Ausstellungsmöglichkeiten und einiger staatlicher Auszeichnungen blieb Niemeyer-Holsteins starker Einfluss auf die jungen Künstler von offizieller Seite

---

[879] Wolfgang Leber; IN: Mein Tabu. Otto Niemeyer-Holstein zum 100. Geburtstag, Lüttenort 1996, S. 38.
[880] Faltblatt der Ausstellung, o.S. Vgl. auch G. Kretschmann: Bilder der Verantwortung für alles Lebendige. Gemälde und Graphiken von Otto Niemeyer-Holstein im Leonhardi-Museum; SZ, 23.7.1982./ U. Rimkus: Im Leonhardi-Museum. Wiedersehen mit Otto Niemeyer-Holstein; SNN, 8.7.1982.
[881] Otto Niemeyer-Holstein; Katalog, Galerie im Cranachhaus, Weimar 1982, o.S.
[882] Otto Niemeyer-Holstein; Katalog, Galerie im Cranachhaus, Weimar 1982, o.S.

eher unerwünscht. So bekam er zwar 1967 den Professorentitel zuerkannt und wurde 1969 zum Korrespondierenden Mitglied in die AdK der DDR gewählt, aber - im Gegensatz zu ordentlichen Mitgliedern - konnte er in dieser Funktion keine Meisterschüler betreuen. Dafür setzte er sich als Präsident des Internationalen Komitees der Biennale der Ostseeländer besonders für den künstlerischen Nachwuchs ein.[883]

Wie Thea Richter und Wolfgang Leber gehörte auch **Eckard Schwandt** zur mittleren Künstlergeneration. 1942 geboren, hatte er 1968-1973 an der Dresdner HfBK Malerei und Graphik studiert und arbeitete seitdem freischaffend in Dresden und Magdeburg. Im Leonhardi-Museum zeigte Schwandt vom 1.8.- 5.9.1982 Acrylmalerei aus den letzten beiden Jahren. Auf großen Formaten, einige der 24 Bilder waren 170x190 cm groß, gibt der Künstler Landschaften und Innenräume in Ausschnitten wieder, die durch den jeweiligen Blickwinkel begrenzt sind: „Ausblicke versuchen, aus der Begrenztheit heraus, die Weite zu erfassen. Hier wird es ganz deutlich, dass es sich nur um einen Ausschnitt der Weite handelt. [...] Doch was für Möglichkeiten läßt die Weite offen. Immer wieder werden neue Ausschnitte erfaßbar. Der Ausschnitt ist die jeweilige Gegenwart. Die Weite liegt in der Vergangenheit und in der Zukunft - vor allem in ihr."[884]

Beispielhaft dafür war das Gemälde „Kiosk am Meer": Der Blick geht aus einem engen Kiosk hinaus auf das offene Meer hin zum unbegrenzten Horizont. Außerdem gehörten Treppen, Stege und Brücken, auf denen sich einzelne Figuren vom Betrachter weg in den offenen, weiten Bildraum hinein bewegen, zu Schwandts Vokabular. So zeigt auch das Plakat zur Ausstellung eine lange Treppe, die rechts und links von einer Mauer begrenzt ist, oben jedoch in eine unbekannte Leere führt - ein gelungenes Sinnbild für die „Schwierigkeiten der Aneignung und Bewältigung der Welt" und ebenso für die „Sehnsucht nach Befreiung, nach Überwindung der Widerstände."[885] (Abb. 105)

---

[883] Vgl. Irmtraud Thierse: Lüttenort - ein Freiraum für unabhängiges schöpferisches Arbeiten. Otto Niemeyer-Holstein als Anreger und Vorbild; IN: Gillen 2005.
[884] Andreas Hüneke: Hans Hendrik Grimmling - Eckard Schwandt - Lutz Friedel; Katalog, Staatlicher Kunsthandel, Berlin 1979, S. 3.
[885] Brunhilde Köhler: Expressive Acrylmalerei. Zur Ausstellung von Eckard Schwandt im Leonhardimuseum; SNN, 20.8.1982.

Schwandt trägt die Acrylfarbe flächig auf, helle und dunkle Farbfelder bilden starke Kontraste. Bei aller Geschlossenheit der Kompositionen bleiben die Bilder an den Seiten immer für eine Erweiterung und Fortsetzung offen.

Die Arbeiten des Künstlers, neben Acrylmalereien auch Ölbilder, Graphiken und Collagen, waren seit den 1970er Jahren auf Personalausstellungen in mehreren Städten sowie auf der VIII. und IX. Kunstausstellung der DDR zu sehen.

Der 32jährige **Andreas Bliemel** stellte im Leonhardi-Museum zum ersten Mal seine Malerei der Öffentlichkeit vor. Vom 19.9.- 17.10.1982 waren 19 Tafelbilder des Bühnenbildners, der 1975-1980 an der HfBK in Dresden u.a. bei Günther Hornig studiert hatte, zu sehen. Es war wohl vor allem die Atmosphäre künstlerischer Freiheit in Hornigs Unterricht, die bei Bliemel - wie bei zahlreichen Bühnenbild-Studenten seiner Generation - ein großes Potential gestalterischer Kraft freigesetzt hatte.[886] Mit dieser Kraft sowie Anregungen aus dem europäischen und amerikanischen Informel schuf Bliemel in den letzten beiden Jahren mit „Japan-Spachtel, Fingern oder Tube aufgetragene, stark strukturierte, in sich ruhende Farbflächen teils gegenstandsnahem Formvorwurfs. So sind die ‘Köpfe’, das ‘Wasserbild’ und die ‘Seusslitzer Landschaft’ lyrisch-hintergründige Tafeln, in denen Landschaft und Porträt abstrakten zeichenhaften Bildwert gewinnen.” Eine Wand des großen Saales wurde von drei großen ruhigen Bildflächen („Zu Büchner A-C”) eingenommen, „gestört nur im mittleren von einer rot-weißen Linie, die Vordergrund markiert und diesen gegen den diffusen Farbraum hinten abgrenzt.” [887] Expressiv im Ausdruck dagegen das Porträt „Una”. Es zeigt eine junge Frau im kantigen Profil, das von einem riesigen Auge dominiert wird und deren Haare mit dem Bildhintergrund verschmelzen. Auf dem Plakat spielte Bliemel mit seinem Namenszug sowie seinen Initialen - sie sind Teil einer schwarz-weißen Komposition, die Assoziationen an eine Seenlandschaft hervorruft. (Abb. 106)

Trotz Anerkennung für seine „malerischen Intentionen” wurde Bliemel in der Rezension von Gunter Ziller in erster Linie als Bühnenbilder beurteilt, für den es wichtig sei,

---

[886] Der Künstler Günther Hornig war seit 1968 Lehrer im Grundlagenstudium im Fachbereich Bühnenbild der HfBK Dresden; bei ihm hatten u.a. Karla Woisnitza und Ursula Scheib studiert.

[887] Gunter Ziller: Im Leonhardi-Museum. Zur Ausstellung des Bühnenbildners Andreas Bliemel; Union, 12.10.1982. Vgl. auch Brunhilde Köhler: Proben junger Kunst. Zur Ausstellung von Andreas Bliemel im Leonhardi-Museum; SNN, 30.9.1982.

„sich losgelöst von den Forderungen des Theaters in freien Arbeiten zu artikulieren”, da Bühnenbild sonst allzuleicht zum Requisit degenerieren könne.[888]

Für die Gruppen-Ausstellung des Jahres 1982 hatte Eberhard Göschel eine besondere Idee: Angeregt von einem Aufsatz über einen Kunstwettbewerb, den Marcel Duchamp und andere Exil-Künstler im New York der 1940er Jahre zum Jahrhunderte alten Thema der „Versuchung des Heiligen Antonius” veranstaltet hatten,[889] schlug Göschel als Ausgangspunkt für die Exposition im Leonhardi-Museum das Gemälde „**Frühstück im Freien**” des französischen Malers Edouard Manet vor. Dieses Werk hatte 1863 in Frankreich wegen „Unschicklichkeit” Aufsehen erregt, war vom offiziellen Pariser Salon der französischen Akademie abgelehnt und daraufhin im „Salon des Refusés”, dem Salon der Zurückgewiesenen, ausgestellt worden.[890] Und genau hier gab es eine interessante Analogie: Auch für die Ausstellung im Leonhardi-Museum wurden Künstler eingeladen, deren Arbeiten wiederholt nicht für die großen Kunstausstellungen, wie beispielsweise die zeitlich parallel laufende IX. Kunstausstellung der DDR, die am 2.10.1982 auf der Brühlschen Terrasse eröffnet hatte, zugelassen worden waren.

Über 30 Maler, Graphiker, Bildhauer und Fotografen hatten die Herausforderung angenommen und stellten die Ergebnisse ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit Manet’s „Frühstück im Freien” vom 24.10.- 14.11.1982 im großen Saal des Museums

---

[888] Gunter Ziller: Im Leonhardi-Museum. Zur Ausstellung des Bühnenbildners Andreas Bliemel; Union, 12.10.1982.
[889] Vgl. Schauplatz New York; IN: Laszlo Glozer: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939; Köln 1981, S. 109-111.
[890] Diesen bekannten Skandal hatte der Kunstwissenschaftler Harald Marx auch in seinem Artikel im Januar-Heft 1982 der Bildenden Kunst „In Wahrheit soll die Kunst die Niederschrift des Lebens sein. Edouard Manet zum 150. Geburtstag” beschrieben, der eine Abbildung des Gemäldes „Frühstück im Freien” enthielt. Marx beschreibt Manet darin als einen „Künstler im ganz modernen Sinne, kein Handwerker, der Aufträge erledigte, sondern einer, der sich durch Ablehnung nicht vom Wege drängen ließ, selbst wenn sie ihn schwer traf und persönlich verletzte.” Und auch die weiteren Beschreibungen von Marx lassen eine deutliche Anspielung des Autors auf die aktuelle Situation der bildenden Kunst in der DDR erkennen: Die Schönheit von Manet‘s Bildern „war eine vorher unbekannte Schönheit, sie lag in der Kunst und sie lag im Leben, aber sie lag nicht in Theorien vom Schönen. ‘Historienmalerei’, wie sie seine damals berühmten Zeitgenossen pflegten, war ihm verächtlich. [...] Auf eigenen Wegen nach künstlerischer Interpretation des Lebens suchend, setzte sich Manet immer aufs Neue, ohne es eigentlich zu wollen, in Gegensatz zur akademischen Kunst.” Manets „Malerei war außerhalb der Akademien entstanden, gegen die offizielle Kritik, unter dem Spott des Publikums, aber er hat sie geschaffen als Ausdruck seiner Zeit und für unsere Zeit. Vielleicht auch darum ist das Werk Manets lebendig über diese Zeit hinaus.” (BK 1/1982, S. 36-39.)

aus. Die Herangehensweisen der Beteiligten waren dabei ebenso originell wie die Resultate: Während sich Jürgen Böttcher in seinen übermalten und collagierten Siebdrucken - die unkoloriert als Plakat dienten - (Abb. 23, 107), Klaus Dennhardt in seinen Graphiken und Thea Richter in ihren Kopiezeichnungen direkt mit der Bildkomposition beschäftigten, suchte die Mehrzahl der Künstler im thematischen Zusammenhang ihren Ansatz. In großformatigen Gruppenbildnissen zeigten Andreas Garn und Reinhard Sandner Menschen beim gemeinsamen Essen, Sandner nannte sein Bild „Abschiedsbankett nach der Melodie zehn kleine Negerlein". Peter Makolies ließ „eine seiner vollbusigen Gipsschönen mit roten Fingernägeln ein Ei servieren" (Abb. 22), Karla Woisnitza konzentrierte ihren Beitrag auf ein Frühstücksbrett mit einer (grünen) Scheibe Brot. (Abb. 25) Peter Herrmann weitete sein „Frühstück des Waldarbeiters Bruno K." zu einer ländlichen Liebesszene aus, Petra Kasten malte eine vanitas-ähnliche Frühstücks-Interpretation, Klaus Hähner-Springmühl schuf ein Foto-Selbstbildnis mit Restestilleben und Lutz Fleischer eine „wuchtige Bildniszeichnung". Auf das Verhältnis Mensch-Natur gingen Sabine Grzimek, Eberhard von der Erde, Gunter Herrmann und Helge Leiberg in ihren Arbeiten ein, während sich Christian Kirsten, Bernd und Ursula Bankroth sowie Eberhard Göschel auf reine Landschaftsdarstellungen konzentrierten. Christine Schlegel zeigte ein übermaltes und überklebtes Schlafzimmerbild, Günther Hornig zwei Collagen und Christian Borchert und Ralf Rainer Wasse mehrere Fotografien.[891]

Hervorzuheben sind schließlich Willy Wolffs surreal-abstrakte Kompositionen „Manet würde sich wundern" (Abb. 21) und „Einzelgänger-Frühstück", Michael Freudenbergs Plakat-Decollage „Mit Kunsthonig auf dem Brot endet alle Not ..." (Abb. 26) sowie der von Ursula und Hans-Joachim Scheib vor dem Museum aufgespießte Pferdekopf mit dem Titel „Frühstück für Vögel".[892] Peter Graf, der sein kritisch-ironisches Stilleben wegen der lückenhaften Parteilosung „Alles zum Wohle des Volkes" kurz vor der Eröffnung abhängen musste, erregte auch noch mit seinem Ersatzbild - eine nicht we-

---

[891] Außerdem waren Freya und Dieter Kecke, Peter Muschter, Christine Wahl, Claus Weidensdorfer sowie die beiden Berliner Künstler Rolf Händler und Harald Metzkes mit einzelnen Arbeiten vertreten.
[892] Vgl. I.W. (Ingrid Wenzkat): Kostproben zum „Frühstück im Freien". Letzte Studioausstellung des Jahres im Leonhardi-Museum"; Union, 17.11.1982. / Jörg Sperling: Frühstück im Freien; BK 2/1983, S. 97-99.

niger makabre, surreale Adaption der Bob Dylan-Sentenz „You don't need a weather man to know wich way the wind blowe" - Aufsehen.[893]

Die Vernissage am 24. Oktober 1982 war ein großes Fest: Auf der in der Mitte des Saales aufgebauten langen, reich gedeckten und herbstlich geschmückten Tafel stellten Andreas Bliemel, Michael Freudenberg und zwei Ballett-Tänzerinnen die Frühstücks-Szene von Manet's Gemälde nach.[894] Und erst nachdem Bliemel mit einem lauten Klickgeräusch des Feuerzeuges Freudenbergs Zigarre angezündet hatte, erklärte dieser die Ausstellung für eröffnet! Nun wurde mit Speis und Trank, Musik und Blätterstreuen der vielen anwesenden Kinder ausgiebig gefeiert. (Abb. 24)

Diesen Trubel nutzte der Berliner Lyriker Rüdiger Rosenthal zu einer Unterschriften-Sammlung für eine „Fraueninitiative gegen das Wehrdienstgesetz der DDR".[895] Rosenthal war von Sascha Anderson alias IMB „David Menzer" zur Eröffnung von „Frühstück im Freien" mitgenommen worden. Die Mitglieder der AG waren nicht informiert, dafür aber die Bezirksverwaltung für Staatssicherheit Dresden Abteilung XX, und obwohl nur wenige Frauen unterschrieben, sollte dieses „Vorkommnis" dem MfS genügen, um laut ausgearbeitetem Maßnahmeplan, „den Leiter der AG, Michael Freudenberg aus der AG abzuberufen und zur AG selbst entsprechende Maßnahmen durchzuführen."[896]

Und wie geplant, fand am 1. Dezember 1982 eine Aussprache beim VBK statt, auf welcher Freudenberg mitgeteilt bekam, dass er als Leiter nicht mehr tragbar sei, da er „die Unterschriftensammlung in der offiziellen Ausstellungseröffnung geduldet" und nicht, wie es als Leiter seine kulturpolitische Aufgabe gewesen wäre, diese Aktion verhindert hatte. [897] Obwohl sowohl Freudenberg als auch die anderen anwesenden AG-Mitglieder versicherten, nichts von dieser Aktion gewusst zu haben, und sie des-

---

[893] Peter Grafs in brandigem Rot gemaltes Stilleben „Alles zum Wohle des Volkes" zeigt „Broiler, Fliege im Bierglas, auf rotem Fahnentuchvorhang die in Unordnung geratene Losung, dahinter Gitterstäbe. Vorn ist das Frühstück *im Freien*, von *frei sein*, hinten ist der Knast, das Frühstück also nicht *im Freien*. Noch vor Eröffnung der Ausstellung kommt der damalige Verbandssekretär aufgeregt in Grafs Wohnung und bittet geradezu darum, Graf möge das Bild zurückholen, sonst sei die ganze Ausstellung gefährdet. Das geduldete Ersatzbild ist politisch nicht so direkt, aber brutaler: Im Glas liegt ein Gebiß, und einem weiblichen Torso fressen Maden das Bein weg." (Peter Graf; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2000, S. 10, 88.) Vgl. auch Eckhart Gillen: Das Frühstück im Freien; Absage-Ansage, Schriftenreihe DDR-Kultur, Berlin 1982, Heft 2, S. 58f.

[894] Allerdings waren die Tänzerinnen vom Ballett, zum Leidwesen der Organisatoren und Gäste, nicht nackt, wie auf Manet's Gemälde, sondern mit einem hautfarbenen Ganzkörperanzug bekleidet.

[895] BStU, BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 84.

[896] BStU, BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 94.

[897] BStU, BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 94.

halb auch nicht verhindern konnten, wurde Freudenberg als Leiter der AG abberufen. Die anwesenden AG-Mitglieder Eberhard Göschel, Thea Richter und Andreas Bliemel solidarisierten sich mit Freudenberg und kündigten an, ihre Arbeit niederzulegen.

8.4 Public Relations

Der jeweilige Ausstellungszeitraum betrug nicht mehr als fünf Wochen und blieb durch die fehlende Heizmöglichkeit auf April bis November beschränkt. Die täglichen Öffnungszeiten wurden beibehalten: Di-Fr 14-18 Uhr, Sa-So 10-18 Uhr.

Die Vernissagen fanden in der Regel weiterhin sonntags 11 Uhr statt. Neu war, dass Helga Wintermann als Galerieleiterin nun immer einführende Worte sprach, bevor die Ausstellungen mit einer Rede eröffnet werden konnten. Ihre Redner suchten sich die Künstler individuell aus: Cornelia Schleime, Ralf Kerbach, Reinhard Sandner, Wolfgang Smy entschieden sich für Sascha Anderson; Eberhard Göschel für Gabriele Muschter, die Leiterin der *Galerie Mitte* in Dresden; Dieter Zimmermann für Martin Schmidt, Leiter der *Kleinen Galerie Hoyerswerda*; Michael Freudenberg für den Berliner Kunstwissenschaftler Bernd Rosner; Thea Richter für Gert Claußnitzer vom Dresdner Verlag der Kunst; Andreas Bliemel für Gunter Ziller von der Galerie *Kunst der Zeit*; Wolfgang Leber für seinen Künstlerkollegen Claus Weidensdorfer, und Diether Schmidt ließ es sich nicht nehmen, die Otto Niemeyer-Holstein-Ausstellung zu eröffnen.

Auch nutzte Freudenberg nach wie vor die Eröffnungen, um mit Kollegen Free-Jazz-Improvisationen aufzuführen und trat während seiner eigenen Vernissage gemeinsam mit dem Saxophonisten Dietmar Diesner auf. Ebenso sorgte die Malerband „Zwitschermaschine" zur Eröffnung der Kerbach/Sandner/Schleime/Smy-Exposition für ein musikalisches Spektakel.

Gleichermaßen wurde die Tradition, im Anschluss an die Eröffnungen in einem nahegelegenen Lokal wie „Heinrichs Gaststätte" oder dem „Elbegarten" weiter zu feiern, beibehalten.

Die Zahl der begleitenden Veranstaltungen war überschaubar aber auserlesen: Nachdem Heiner Müller am 5. Juni 1981 im Leonhardi-Museum Lyrik und Prosa gelesen hatte, lud Bernhard Theilmann am 27. Juni 1981 zu seiner ersten öffentlichen Lesung ein. Außerdem fanden mehrere Jazzkonzerte statt, neben der Dresdner Mu-

sikbrigade[898] traten u.a. auch Johannes und Konrad „Conny” Bauer, Dietmar Diesner und Günter „Baby” Sommer im großen Saal auf.

Mit Ausnahme der Expositionen Kerbach/Sandner/Schleime/Smy und „Frühstück im Freien” erschien auch zu jeder Ausstellung ein Faltblatt (8-18 Seiten) bzw. ein kleiner Katalog (8-20 Seiten) in den Formaten A5 bzw. A4 mit ganzseitigen schwarz-weiß-Abbildungen und biographischen Angaben zum jeweiligen Künstler, nur selten gehörte ein Text dazu.[899] Wolfgang Leber hat sein Faltblatt in Berlin drucken lassen, und es war ihm gelungen, darin eine farbige Abbildung zu platzieren.

Zusätzlich zu den standardisierten Einladungskarten haben einige Künstler individuell gestaltete Einladungen hergestellt.

Ein Plakat wurde zu jeder Ausstellung gedruckt. Dabei verdrängten Siebdruck und Offset zunehmend die Lithographie. Thea Richter fertigte z.B. einen Siebdruck, dem eine Fotografie von Christian Borchert zugrunde lag; Jürgen Böttcher kolorierte seinen Siebdruck zu „Frühstück im Freien” nachträglich per Hand. Sandner und Kerbach haben je ein Plakat in der Brücke-Tradition als Holzschnitt hergestellt.

In den Dresdner Tageszeitungen Union und Sächsische Neueste Nachrichten erschienen regelmäßig Rezensionen zu den Ausstellungen im Leonhardi-Museum: Neben Gunter Ziller in der Union[900] war es vor allem Ursula Rimkus, die zusätzlich zu ihren Berichten für das MfS, die Ausstellungen im Leonhardi-Museum für die SNN beschrieb. Das „Frühstück im Freien” fand sowohl in der Union mit einem Artikel von Ingrid Wenzkat als auch in der Bildenden Kunst mit einem längeren Beitrag von Jörg Sperling Beachtung. Der West-Berliner Kunsthistoriker Eckhart Gillen berichtete in der Schriftenreihe „Absage-Ansage” mit mehreren Fotos von seinem Besuch der Ausstellung.[901]

Für die Jahre 1981 und 1982 liegen Besuchszahlen vor: In den Ausstellungen beider Jahre wurden durchschnittlich jeweils 1.100 Besuche gezählt, wobei 1981 die Exposition von Michael Freudenberg mit 1.500 am besten besucht war und an der Lesung

---

[898] Im Rahmen der Thea Richter-Exposition trat die „Musikbrigade Dresden” auf, deren Kernbesetzung aus Lothar Fiedler an der Gitarre, Hans-Jürgen (Hansi) Noack an der Violine und Gottfried Rößler am Schlagzeug bestand, bei Interesse aber durch weitere Musiker erweitert werden konnte.
[899] Einen Katalogtext hatte nur Gabriele Muschter für Göschel und Freudenberg geschrieben.
[900] Gunter Ziller konnte in der Union über die Ausstellungen von Michael Freudenberg, Thea Richter und Andreas Bliemel äußerst positive Rezensionen platzieren, ebenso Gabriele Muschter zur Eberhard Göschel-Exposition.
[901] Absage-Ansage. Schriftenreihe DDR-Kultur 2, Berlin 1982, S. 56-59.

von Bernhard Theilmann 240 Zuhörer teilnahmen. 1982 lag die Installation von Thea Richter mit 1.600 Besuchen an der Spitze.

8.5 Zusammenfassung

1981 und 1982 fanden im großen Saal des Leonhardi-Museums insgesamt elf Ausstellungen statt: Zehn Personal- und mit „Frühstück im Freien” eine thematische Ausstellung.

Bis auf den 86jährigen Otto Niemeyer-Holstein von Usedom und den 46jährigen Wolfgang Leber aus Berlin waren die Künstler der Personalausstellungen nicht älter als 40 Jahre und hatten fast alle in den 1970er Jahren in Dresden an der HfBK studiert, ausgenommen der Autodidakt Michael Freudenberg und Dieter Zimmermann, der sein Studium in Halle absolviert hatte.

Mit Thea Richter, Eberhard Göschel und Freudenberg waren drei Mitglieder der AG Leonhardi unter den Ausstellenden und mit Karla Woisnitza, Cornelia Schleime, Ralf Kerbach und Reinhard Sandner vier Künstler, die 1979 bereits an der Türen-Ausstellung beteiligt waren.

In den Personal-Expositionen wurden die weiterhin vorherrschenden Genre Malerei und Graphik durch Skulpturen bei Göschel und Richter - wobei Richter erstmals eine Raum-Installation inszenierte - sowie durch Installationen von Freudenberg bereichert.

Die bildnerischen Werke lassen sich kaum in Gruppierungen zusammenfassen, da sie sowohl in der Thematik als auch im Ausdruck sehr unterschiedlich waren: Abstrakte Landschaften (Göschel, Scheib), expressive Figurationen (Kerbach, Sandner), narrativ-skurrile Szenen (Zimmermann), lockere Ostseelandschaften und Frauenakte (Niemeyer-Holstein), ausschnitthafte Interieurs und Stadtansichten (Leber, Schwandt), Material-Collagen und Fotoserien (Freudenberg). Aber keines der im großen Saal präsentierten Bilder, keine der Graphiken, Hinterglasmalereien, Plastiken und Objekte zeigte die von offizieller Seite weiterhin hartnäckig geforderte realistische „Darstellung des Arbeiters im Produktionsprozeß” o.ä.

Die abschließende Gruppen-Ausstellung „Frühstück im Freien”, an der sich eine Vielzahl der Künstler beteiligte, die in den letzten Jahren bereits im großen Saal ausgestellt hatten, machte diesen Reichtum noch einmal deutlich. Und schließlich trugen

alle Beteiligten mit ihren originellen Adaptionen von Manet's Gemälde dazu bei, dass sich die Exposition samt Eröffnungsfest Anfang der 1980er Jahre zu einem der Höhepunkte im Leonhardi-Museum entwickelte.

Resümierend läßt sich feststellen, dass der MfS-Kampfplan zur „vorbeugenden Verhinderung feindlicher Aktivitäten" und „wirkungsvollen Kontrolle, Bearbeitung und Zersetzung von oppositionellen Stützpunkten" allein durch die Gründung der *Galerie der Volkskunst* im Leonhardi-Museum nicht umgesetzt werden konnte. Zwar war dadurch eine „ständige Kontrolle der Ausstellungstätigkeit im Objekt" möglich, aber kein Einfluss auf Inhalt und Qualität der Ausstellungen.[902] Die AG Leonhardi-Museum ging ihren eingeschlagenen Weg beharrlich weiter und ließ sich durch die Anwesenheit von Helga Wintermann nicht in ihrer Arbeit beeinflussen. Auch mehrere Aussprachen sowie Behinderungen von Ausstellungen und Veranstaltungen entmutigten die AG-Mitglieder nicht, im Gegenteil, sie schienen in ihren Projekten immer furchtloser zu werden. Dies hatte zur Konsequenz, dass die Funktionäre des VBK und vor allem des MfS Ende 1982 keinen anderen Ausweg sahen, als selbst einen Anlass zu inszenieren, um der AG Fehlverhalten vorwerfen und ihr die Verantwortung entziehen zu können.

[902] BStU, BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 34.

9 Leonhardi-Museum / Galerie Ost

9.1 Wegen Renovierung geschlossen

Der VBK-Bezirkssekretär (und MfS-Mitarbeiter) Kurt Weber gab im Frühjahr 1983 die „Abberufung von Herrn Freudenberg als Leiter” der AG Leonhardi-Museum bekannt, war jedoch der Auffassung, dass Freudenberg Mitglied der Arbeitsgruppe bleiben und diese ihre Tätigkeit fortsetzen sollte, da die AG „eine Reihe beachtenswerter Ausstellungen initiiert und gezeigt hat, die die Unterstützung und Zustimmung des Sekretariates fanden.” Allerdings wies Weber im Anschluss gleich darauf hin, dass er eventuell ausscheidenden AG-Mitgliedern „in angemessener Weise” für die jahrelange Arbeit danken würde ...[903]

Wie im Dezember 1982 angekündigt, löste sich die AG Leonhardi um Michael Freudenberg daraufhin auf. Die Folge war, dass der VBK überraschend bekannt gab, den großen Saal des Leonhardi-Museums wegen Renovierung zu schließen, obwohl für 1983 bereits Personal-Ausstellungen, u.a. von Helge Leiberg und Dieter Goltzsche, geplant waren.[904]

Unter der Überschrift „Die ‘Rothe Amsel’ mausert sich ....”, berichtete die Dresdner Tageszeitung Sächsische Neueste Nachrichten am 16. April 1983 über umfangreiche Sanierungsarbeiten am Leonhardi-Museum: Ein Flügel des Gebäudes ist eingerüstet und auch die „Dachdeckerarbeiten machen sichtliche Fortschritte”, aber die Arbeiten für das „Innenprojekt” sind über die Planungsphase noch nicht hinausgekommen. Gleichzeitig wurde die „geheimnisvolle” jüngste Vergangenheit und Außenwahrnehmung des Hauses anschaulich beschrieben: Wer in den letzten Jahren „die Hemmung überwand, vielleicht als Eindringling verwiesen zu werden, und eine Ausstellung experimenteller Gegenwartskunst besichtigte, war unter Umständen völlig irritiert; in dieser Umgebung wandelte sich Heiterkeit leicht zur Groteske, Ernst zu schwarzem Humor. [...] Es soll aber auch nicht verschwiegen werden, daß der ein-

---

[903] Vgl. Brief vom 27.4.1983 vom VBK-Bezirkssekretär Weber an Helge Leiberg.
[904] Goltzsches Ausstellung war bereits im September 1982 aufgeschoben worden. (Plakatentwurf IN: Dieter Goltzsche. Malerei und Zeichnungen; Katalog, Leonhardi-Museum Dresden, Berlin 2004, S. 150.)

geweihte Kunstfreund hier schon seit über 20 Jahren regelmäßig Entdeckungen machen konnte und mancher heute Namhafte hier frühe Visitenkarten abgab."[905]

Während die *Galerie der Volkskunst* in ihren bereits renovierten Räumen im Erdgeschoss des Seitengebäudes ohne Unterbrechung Ausstellungen des „bildnerischen Volksschaffens" zeigen konnte, mussten sich die „Berufskünstler" ein Ausweichquartier suchen, um im Herbst 1983 wie geplant an der Ausstellungsreihe „Aus Dresdner Ateliers" teilnehmen zu können. Diese Reihe war ein Gemeinschaftsprojekt der kleinen Dresdner Galerien (*Nord*, *Ost*/Leonhardi-Museum, *West*, *Mitte*, *Kunst der Zeit*, *Comenius*, *Kühl*) und des VBK-Dresden unter Leitung Fritz Löfflers.

Durch die zeitnahe Präsentation „gewichtiger Werke" von „mehr als einem halben Hundert Künstler" sollte dem Publikum „ein einprägsamer Überblick über das bildnerische Schaffen" in Dresden vermittelt werden. Dabei wurden jeweils Künstlergruppen ausgewählt, die „durch einen inneren Bezug miteinander verbunden waren",[906] damit der Besucher nicht nur einzelne Künstler, sondern auch Tendenzen und Strömungen innerhalb der Dresdner Kunst wahrnehmen konnte.

Der im Leonhardi-Museum geplante Ausstellungsteil wurde vom 7.9.- 9.10.1983 im Glockenspielpavillon des Zwingers gezeigt und umfasste Gemälde und Zeichnungen von Gerda Lepke, Max Uhlig, Ursula Rzodeczko und Horst Weber. (Abb. 108) Die vier Künstler hatten in den beiden vergangenen Jahrzehnten bereits auf der Grundstraße ausgestellt. Stilistisch ließen sich innerhalb dieser kleinen Gruppe zwei Paare bilden: Lepke und Uhlig, Jg. 1939 und 1937, formten ihre Landschaften und Porträts aus linearen Kompositionen. Rzodeczko und Weber, 1929 und 1932 geboren, arbeiteten in expressiver Bildsprache, wobei Rzodeczko's Expressivität sich in der Farbe, Webers Expressivität in der Monumentalität ausdrückte.[907]

Ein Jahr später, im November 1984, war es erneut ein Zeitungsartikel, der, nach ei-

---

[905] T.P.: Die „Rothe Amsel mausert sich ...; SNN, 16./17.4.1983, S. 7.

[906] Dr. Fritz Löffler im Vorwort des Kataloges zur Ausstellung im Glockenspielpavillon, o.S.

[907] Fritz Löffler: Breit gefächerte Tendenzen. Letzte Ausstellung „Aus Dresdner Ateliers" mit Gerda Lepke, Ursula Rzodeczko, Max Uhlig und Horst Weber; Union, 15.11.1983. Vgl. auch: P.: Kontrast und Gemeinsames: Vier Künstler im Glockenspielpavillon; SNN, 12.11.1983. / Dr. Peter Hannig: Aus Dresdner Ateliers. Formstreben wird zum inhaltlichen Faktor. Zur Ausstellung im Glockenspielpavillon des Dresdner Zwingers; SZ, 17.11.1983.

ner ausführlichen Beschreibung der Aktivitäten in der *Galerie der Volkskunst*, über die Renovierung des großen Saales informierte und dessen Eröffnung mit einem Satz in ungenaue Zukunft verwies: „Die Ausstellungspläne für die wieder vorgesehenen Studioausstellungen des VBK werden vom Galerieleiter und einer Ausstellungsgruppe zusammengestellt.”[908]

In dieser neuen Ausstellungsgruppe engagierten sich zu diesem Zeitpunkt neben dem Kunstwissenschaftler Gunter Ziller die Maler Jürgen Wenzel, Jörg Sonntag und Lutz Fleischer. Fleischer schilderte in einem Brief vom 29.9.1985 ausführlich die Probleme, Verschiebungen und Nichteinhaltungen, die während der Baumaßnahmen auftraten und erklärte gleichzeitig seinen Rücktritt von der Funktion des Arbeitsgruppenleiters: „Der Termin der Beendigung der Baumaßnahmen wurde trotz Ministerratsbeschluß und Parteitagsbezogenheit nicht gehalten;” ein vereinbartes Gespräch mit dem Bürgermeister erfolgte nicht, die AG wurde weder über Beschlüsse noch Verzögerungen informiert, eine geplante Willy Wolff-Ausstellung wurde ohne Rücksprache abgesagt und „auf die Zusammenarbeit mit der Innenarchitektin” mochte Fleischer „erst gar nicht eingehen.”[909]

Da sich für Fleischer nach mehreren Zusammenkünften, bei denen jedesmal wieder über die Einhaltung des Termins - die Eröffnung war zwischenzeitlich für Anfang Oktober 1985 vorgesehen - sowie über die Ausstellungsplanung diskutiert worden war, herausgestellt hatte, dass „alles umsonst” sei, war er im September 1985 nicht mehr „bereit, weiterhin in der AG mitzuarbeiten.”[910] Auch Wenzel, Sonntag und Ziller erinnern sich, dass es vor allem endlose Diskussionen über einen eventuellen Heizungseinbau, das Oberlicht und zu Fragen der Innenraumgestaltung gab.[911] Nachdem Fleischer aufgegeben hatte, übernahm nach Anfrage vom VBK der 35jährige

---

[908] Genia Bleier: Junge Kunst im Leonhardi-Museum; Dresdner Stadtrundschau, 29.11.1984.
[909] Lutz Fleischer, Brief vom 25.9.1985.
[910] Lutz Fleischer, Brief vom 25.9.1985. Lutz Fleischer, 1956 in Dresden geboren, arbeitete nach einem Abendstudium an der HfBK seit 1981 freischaffend und hatte 1983 zusammen mit Petra Kasten und Andreas Hegewald den Leitwolf-Verlag gegründet. Vgl. Lutz Fleischer; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2001.
[911] Die Diskussion drehte sich vor allem um eine neutrale Innenraum-Gestaltung. Die Künstler setzten sich dafür ein, dass u.a. die Holzverkleidung, die hinter einer Bespannung verschwunden war, und der alte Kamin herausgerissen und ein bisher zugehangenes Atelierfenster zugemauert wurden. Eine Heizung konnte nicht eingebaut werden, da es Probleme mit dem Gasdruck gab. Um wenigstens Nachtspeicheröfen anschließen zu können, wurde schließlich im großen Saal alle paar Meter eine Steckdose installiert. (Gespräch mit Jürgen Wenzel am 30.1.2006 in Burgstädtel.)
Sonntag erinnert sich v.a. an den Begriff „Bausanierungsparameter” (Gespräch mit Jörg Sonntag am 3.3.2006 in Dresden), und Ziller hatte sich um eine tageslichtähnliche künstliche Beleuchtung bemüht. (Gespräch mit Gunter Ziller am 3.3.2006 in Dresden.)

Maler Jürgen Wenzel, der Mitte der 1980er Jahre Leiter der AG Junge Künstler im VBK Dresden war, auch die Leitung der AG Leonhardi-Museum.[912]

9.2 Die Wiedereröffnung 1986

Anfang 1986 formierte sich unter der Leitung von Jürgen Wenzel eine neue AG Leonhardi mit Bernd Hahn, Marion Hempel, Michael Hengst, Anton Paul Kammerer, Klaus-Dieter Köhler, Andreas Küchler, Frank Maasdorf, Jörg Sonntag sowie Gunter Ziller. Den Kern der AG bildeten die vier Künstler Hahn, Kammerer, Küchler und Wenzel. Sie waren seit ihrem Studium an der HfBK befreundet und hatten sich 1983 ein gemeinsames Atelierhaus mit Druckerei in der vom Verfall gezeichneten Dresdner Neustadt eingerichtet, die „B 53".[913]

Als sich im März 1986 ein Ende der dreijährigen Bauzeit abzeichnete, stellte die AG gemeinsam mit der Leiterin der Volkskunstgalerie Helga Flach - wie Helga Wintermann seit ihrer Heirat hieß -, und Manfred Heirler, dem neuen Bezirkssekretär des VBK Dresden, einen Ausstellungsplan für 1986 auf. Für das zukünftige Profil der Galerie wurden „in der Wertigkeit der Reihenfolge" drei Schwerpunkte formuliert:

1. „ Präsentationsort junger Gegenwartskunst Dresdens und mit Dresden verbundener junger Künstler
2. Forum für die Auseinandersetzung mit neuen, auch experimentellen Tendenzen der bildenden Kunst
3. Vorstellung jener Künstler der Gegenwart, die in verschiedenster Art besonders anregend auf die jungen Künstler gewirkt haben bzw. wirken und die Wesentliches für die Entwicklung der Kunst in Dresden geleistet haben.

Der lokale Aspekt sollte eine Rolle spielen, jedoch keinesfalls so aufgefaßt werden, daß nur hier wohnende Künstler ausgestellt werden."[914]

Diese Vorgaben stellten in allen Punkten eine Fortführung des bisherigen Ausstellungsprogrammes dar. Nur Helga Flach verfügte in Zukunft über mehr Befugnisse

---

[912] Gespräch mit Jürgen Wenzel am 30.1.2006 in Burgstädtel.
[913] Die Adresse war Bürgerstraße 53. Zehn Jahre später, 1992 zog zunächst die Druckwerkstatt nach Burgstädtel in der Dresdner Peripherie, 1997 bauten sich die vier Künstler hier eigene Atelierhäuser und leben seitdem in dem kleinen Dorf. Vgl. Matthias Flügge: Künstlerwerkstatt B 53; IN: Haarmann/Gillen 1990, S. 300f.
[914] Vgl. Dr. Manfred Heirler: Galerie im Leonhardi-Museum Dresden Ost wiedereröffnet; Mitteilungen des VBK der DDR, Nr. 4, August 1986, S. 7.

hinsichtlich der Aktivitäten im großen Saal, mit ihr mussten die Künstler die Ausstellungen nun direkt absprechen, und sie war sowohl für die Redaktion der Faltblätter als auch für die Eröffnungen zuständig. Flach sollte außerdem als offizielle Vermittlerin zwischen AG und VBK fungieren.

Am 26. April 1986 war es schließlich so weit, der große Saal des Leonhardi-Museums wurde wiedereröffnet. Der Ausstellungsraum verfügte nun „über ein sehr gutes Oberlicht. Unsichtbar für die Besucher wurde in den Oberlichtaufbauten eine leistungsstarke Beleuchtung installiert, die tageslichtähnliche Bedingungen zu jeder Zeit erzeugt. Die Räume - in gebrochenem Weiß gehalten, zwei Hängevorrichtungen und gestalterische Akzente (Tür, Erker und Durchgang) -haben eine zweckmäßige Noblesse, gestatten auch die Hängung von Objekten im Raum und geben den Kunstwerken ideale Wirkungsbedingungen." Der VBK-Bezirkssekretär Manfred Heirler geriet in seiner Beschreibung regelrecht ins Schwärmen, vergaß die fehlende Heizung und bezeichnete die Galerie Ost als „die schönste Stadtbezirksgalerie unseres Landes, die sich international sehen lassen kann." [915]

Auf nationaler Ebene waren der XI. Parteitag der SED und die allgemeine Verantwortung der sozialistischen Kunstschaffenden für die Erhaltung des Weltfriedens von Bedeutung, wie der stellvertretende Stadtbezirks-Bürgermeister Liebscher anlässlich der Eröffnung darstellte. Als ein markantes Beispiel für den am Anfang des Kapitels beschriebenen kulturpolitischen Immobilismus und für die Sturheit von Parteifunktionären, die noch 1986 von den bildenden Künstlern der DDR massenwirksame realistische Kunstwerke forderten, soll die Rede an dieser Stelle fast vollständig zitiert werden:

„Verehrte Anwesende!

Wir sind heute in der glücklichen Lage, ganz in Auswertung des für uns so bedeutsamen Ereignisses - dem XI. Parteitag der SED, das unter Denkmalschutz stehende Leonhardi-Museum der Öffentlichkeit zu übergeben. [...]

Erich Honecker sagte in der Berichterstattung an den XI. Parteitag: 'Unser Leben verlangt eine sozialistisch-realistische Literatur und Kunst, die von Parteilichkeit,

[915] Dr. Manfred Heirler: Galerie im Leonhardi-Museum Dresden Ost wiedereröffnet; Mitteilungen des VBK der DDR, Nr. 4, August 1986, S. 7.

Volksverbundenheit und hohem sozialistischen Ideengehalt gekennzeichnet ist und den Werktätigen neue Anregungen für ihr Denken, Fühlen und Handeln vermittelt. ... daß Kunstwerke gebraucht werden, die den Sozialismus stärken, die Größe und Schönheit des oft unter Schwierigkeiten Erreichten bewußt machen, Kunstwerke, in deren Mittelpunkt der aktive, geschichtsgestaltende Mensch steht, ohne dessen Tatkraft die neue Gesellschaft nicht möglich wäre.'

Wir erwarten, daß die hier ausstellenden Künstler noch stärker zur Persönlichkeitsentwicklung, zur Entfaltung des Schöpfertums und zur sinnerfüllten Freizeitgestaltung beitragen.

Für die Kunst, wie für alle Bereiche des Lebens gilt, daß die Hauptfrage der Gegenwart die Erhaltung des Friedens ist. Alle Möglichkeiten des geistig-kulturellen Lebens und der Kunst sind daher noch aktiver und massenwirksamer dafür einzusetzen, die Kampfentschlossenheitfür die Erhaltung des Friedens und das Bündnis aller Friedenskräfte zu stärken, die Friedensvorschläge der Sowjetunion, der DDR und aller anderen sozialistischen Staaten wirksam zu propagieren und die menschenverachtende verantwortungslose Hochrüstungspolitik der aggressivsten Kreise des Weltimperialismus überzeugend zu entlarven.

Der Verantwortung eines sozialistischen Kunstschaffenden entspricht allein die Position des aktiven Mitkämpfers, des leidenschaftlichen Mitstreiters, der die Ideen des Friedens und des Sozialismus mit seinen Mitteln in die Masse trägt.

Verehrte Anwesende!

Vor uns liegen in Auswertung der Beschlüsse des XI. Parteitages der SED neue, schöne und zugleich verantwortungsvolle Aufgaben, an deren Verwirklichung wir gemeinsam arbeiten. Es gilt alles zu tun für das Wohl des Volkes, für das Glück der Menschen, für ein Leben in Frieden. Dazu wünsche ich ihnen und uns viel Erfolg und Schaffenskraft.

Damit übergebe ich den Ausstellungsraum dem VBK."[916]

Die Eröffnungsausstellung (26.4.- 12.6.1986) umfasste Gemälde, Zeichnungen, Graphiken, Glasbilder und Skulpturen der AG-Mitglieder Bernd Hahn, Marion Hempel,

[916] Eröffnungsrede des stellvertretenden Stadtbezirksbürgermeisters Liebscher, Dresden 1986.

Michael Hengst, Anton Paul Kammerer, Klaus-Dieter Köhler, Andreas Küchler, Frank Maasdorf, Jörg Sonntag und Jürgen Wenzel.

Obwohl Hahn, Kammerer, Küchler und Wenzel seit drei Jahren in einem gemeinsamen Atelierhaus zusammenarbeiteten, traten sie nicht gemeinschaftlich auf, denn sie sahen sich „nicht als Künstlergruppe mit einem gemeinsamen Ziel, eher als eine Art Wirtschaftsverbund in den Widrigkeiten des Kunstalltags."[917]

Künstlerisch war jeder der vier Maler von Beginn an seinen ganz eigenen Weg gegangen: **Jürgen Wenzel**, der Älteste von ihnen und der energische, „motorische Organisator" der Gruppe, wurde 1950 in Annaberg geboren. Er hatte zunächst als Porzellanmaler in Meißen gearbeitet, bevor er 1975 sein Studium der Malerei und Graphik an der HfBK in Dresden begonnen hatte. Seine großformatigen, pastos gemalten Gemälde zeigten figürliche, farbkräftige Darstellungen seiner Umwelt. Für die Ausstellung im Leonhardi-Museum wählte er drei seiner großformatigen (150x150 cm) blutigen Schlachthaus-Bilder aus,[918] „Retabel der Fresslust und sinnfrohe Malerei, bewußte Anknüpfung an Rembrandt, Soutine und Corinth und zugleich die zivilisatorische Metamorphose des Motivs durch die industrielle Tötung reflektierend."[919]

Andreas Küchler, 1953 geboren, hatte wie Wenzel 1975-1980 an der HfBK Malerei studiert und war 1982 für zwei Jahre Meisterschüler bei Günter Horlbeck gewesen. Küchler erfasste die Welt natursymbolisch, in seinen farbigen Blättern tauchen immer wieder die Grundformen Kugel, Kreis, Linie und Fläche auf, manchmal kombiniert mit dem Gesicht eines traurigen Harlekins. Doch Küchlers Arbeiten sind nicht nur melancholisch und träumerisch, sondern besitzen auch einen ironischen, bissigen Zug, wie z.B. „Das gerahmte Buch", bei dem wie in einem Leporello „Gouachen, Kugelschreiberzeichnungen skurriler, oft bedrückender Raumsituationen nebeneinandergestellt" sind.[920]

---

[917] Matthias Flügge: Künstlerwerkstatt B 53; IN: Haarmann/Gillen 1990, S. 300f.

[918] Schlachthaus-Bilder malte Wenzel seit seiner Studienzeit. Die Idee dazu ging auf seinen Studienfreund Goran Djurovic zurück: „Damals wurde immer von der Produktion gesprochen, also sind wir hingegangen. Und haben das auf unsere Weise interpretiert." (Jürgen Wenzel IN: Andrea Rook: Grausamkeit und Schönheit; DNN 2004.)

[919] Matthias Flügge: Künstlerwerkstatt B 53; IN: Haarmann/Gillen 1990, S. 301. Vgl. auch Matthias Flügge: Jürgen Wenzel; BK 9/1986, S. 405f.

[920] T.P.: Verjüngungen im Leonhardi-Museum; SNN, 3./4.5.1986. Vgl. auch Jürgen Karthaus: Junge Künstler im Leonhardi-Museum; SZ 24./25.5.1986 / karo: Rekonstruiert von Turm bis Tor. Leonhardimuseum wird an diesem Sonnabend mit Studio-Ausstellung wiedereröffnet; ST, 26.4.1986.

Diese Nähe von satirischer Distanz und tiefer Melancholie war auch im Werk von **Anton Paul Kammerer** zu finden. Kammerer, der 1954 geboren wurde und sein Studium ebenfalls von 1975-1980 an der HfBK absolviert hatte, beschäftigte sich bereits zu Studienzeiten auf sehr individuelle Art mit dem Thema der Umweltzerstörung und ersetzte in seinen Radierungen die Konkretheit des Naturvorbildes langsam durch eine Verdichtung der Formen und des Bedeutungszusammenhanges. [921] Im Leonhardi-Museum waren ausschließlich Akte, gezeichnete und aquarellierte Frauen-Torsi in feintonigen Farbabstufungen zu sehen.

Bernd Hahn, Jahrgang 1954, hatte 1979, im 4. Studienjahr, mehr oder weniger „freiwillig" die Hochschule (HfBK) verlassen, da seine „abstrakten Arbeiten dort nicht gern gesehen waren."[922] Seitdem lebte Hahns Arbeit aus dieser selbstgewählten Begrenzung; in Zeichnungen und Gemälden variierte er immer wieder ein Thema: „Die Verhältnisse von Farbe, Linie, Fläche, Licht und Raum und die in ihnen verborgene, von ihnen erzeugte Temperatur der Empfindung."[923] Durch beharrliches Abstrahieren entstand in seinen Arbeiten zur Ruhe gebrachte Form. Neben Kreidezeichnungen und mit Wasserfarbe bemalten Blättern zeigte Hahn auch zwei Gemälde: „Felder rot/blau" und „Gelbe Felder".

Auch die im Leonhardi-Museum ausgestellte Graphik von **Michael Hengst**, der ein Jahr älter als Hahn war und sein Studium an der HfBK 1983 mit dem Diplom abgeschlossen hatte, wies eine Einschränkung auf. Hengst konzentrierte sich in seinen großformatigen Siebdrucken auf die Farben Schwarz und Weiß: schwarze „wuchtige, kraftvolle, eruptive, verknappte" Zeichen auf weißem Grund mit Titeln wie „De profundis" und „Horror vacuis".[924]

Jörg Sonntag, Jahrgang 1955 und Kommilitone von Hengst - beide hatten 1978-1983 bei Gerhard Kettner studiert -, arbeitete in Serien. Ausgestellt waren sechs Blätter im Format 100x75cm aus der offenen Serie „Lebensbilder", wie die aquarellierte Kreidezeichnung „Mein Kopf fliegt", eine Komposition aus irregulären schwarzen Linien und Gitterstrukturen, pastellfarbenen, zerlaufenen Flächen und einem Kopf am

---

[921] Christoph Tannert: Anton Paul Kammerer; BK 9/1983, S. 434 ff.
[922] Gespräch mit Bernd Hahn am 30.1.2006 in Burgstädtel.
[923] Bernd Hahn; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2001, o.S.
[924] Faltblatt zur Ausstellung, o.S.

linken Rand.[925] Sonntag hatte unter Verwendung von Porträtfotos der Beteiligten auch das Plakat gedruckt. (Abb. 109)

Die einzige Frau und mit 28 Jahren außerdem die Jüngste der Gruppe war **Marion Hempel**, die 1983, nach ihrem Studium der Freien Glasgestaltung an der Burg Giebichenstein Halle, nach Dresden gezogen war. In der Ausstellung waren zwei Bleiglasbilder von Hempel zu sehen: „Collagenartig bleit sie die Kabinettscheiben zusammen. Die Linie, das Blei, ist das Entscheidende. Sie umschließt und ergibt die Form."[926]

Schließlich gehörten noch Arbeiten der beiden Bildhauer **Klaus-Dieter Köhler** und **Frank Maasdorf** zur Ausstellung. Maasdorf, 1950 geboren, und der sechs Jahre jüngere Köhler hatten an der HfBK Plastik studiert, Maasdorf 1972-77 bei Gerd Jaeger, Köhler 1978-83 bei Helmut Heinze. Maasdorf stellte insgesamt fünf Skulpturen aus, davon zwei aus Lindenholz geschlagene überlebensgroße Köpfe, deren rauhe Oberfläche elementare Kraft und Sinnlichkeit widerspiegelten. Der deutlich vom Dresdner Bildhauer Makolies beeinflusste Köhler zeigte je eine Skulptur aus Marmor und Bronze von meditativem Charakter.

9.3 Die Ausstellungen 1986-1990

Die erste Personalausstellung im renovierten Saal bestritt mit **Stefan Plenkers** ein Maler, der diesen Raum 1973 als Absolvent der HfBK mit seinen Werken schon einmal zu neuem Leben erweckt hatte.[927] Plenkers, Jahrgang 1945, hatte 1967-1972 an der HfBK in Dresden studiert und sich in den 1970er Jahren laut Diether Schmidt „ohne Führungsallüre zum Haupt der jungen Dresdner Graphik und Malerei" entwickelt, indem er den Kolorismus und die hohe Formbewusstheit der Dresdner Malerei zu einer modernen Bildsprache geführt hatte.[928] Für Plenkers selbst ist ein Bild gut,

---

[925] Sonntag beschrieb das Blatt selbst in einem Gedicht: „Mein Kopf fliegt, / Wie ein gasgefüllter / Luftballon / Davon. / In ein Erholungsheim / Mit Gelb gefliesten / Quadratwänden / Und blauem Licht. / Da, / Legt er sich unbemerkt / Zu einer Kopflosen." (Jo Siamon Salich. Zeichnungen; Katalog, Dresden 1993, o.S.)

[926] Faltblatt zur Ausstellung, o.S.

[927] Mit der Gemeinschafts-Exposition Joachim Böttcher, Stefan Plenkers, Rainer Zille und Friedemann Klos wurde im Sommer 1973, nach dreijähriger Pause, der Ausstellungsbetrieb im Leonhardi-Museum wieder aufgenommen. Vgl. S. 218 dieser Arbeit.

[928] Matthias Flügge: Interieur als Lebensgehäuse. Der Maler Stefan Plenkers; Haarmann/Gillen 1990, S. 296f.

„wenn es ganz aus den Mitteln der Malerei heraus empfunden ist. [...] Das Bild muß 'unliterarisch' sein."[929]

Auf die anfangs bevorzugte Darstellung der Zirkus- und Kneipenwelt folgte im Werk Plenkers die Beschäftigung mit fast menschenleeren Innenräumen und Landschaften. Die im Leonhardi-Museum vom 23.6.- 3.8.1986 gezeigten großformatigen Gemälde - insgesamt 23 - waren in den letzten drei Jahren entstanden: Die Interieurs, „Lebensgehäuse, Hülsen menschlichen Seins, dessen Spuren sie tragen",[930] zeigen oft das eigene Atelier, fast immer tauchen Fenster und Spiegel in den großflächig gebauten Bildräumen auf. Während Plenkers die Innenansichten meist mit dunklen, schwarzen Farbflächen wiedergibt („Spiegelkabinett", 1985, 150x140 cm), verwendete er für seine Landschaften helle, fein abgestufte Farbtöne. Die Strandbilder („Seezeichen", 1986, 140x160 cm; „Am Meer II", 1986, 100x136 cm) führen den Blick über Boote und Segel hin zum offenen Horizont, der den Bildraum mit geometrischer Klarheit in Vorder- und Hintergrund aufteilt. Dabei entstand jedoch kein illusionistisches Raumerlebnis, denn Plenkers Aktionsfeld war die Fläche, aus der heraus er auch das Plakat komponiert hat.[931] (Abb. 110)

Im Zentrum der Ausstellung stand ein mit „Maler-Spiel" bezeichneter Bilderturm, der aus mehreren Gemälden, welche asymmetrisch und teilweise übereinander an einer riesigen Staffelei angebracht waren, zusammengesetzt war.[932] (Abb. 27) Diese eigenwillige Präsentationsform brach die ansonsten klassisch und äußerst sparsam gestaltete Exposition etwas auf, die AG-Mitglied Jürgen Wenzel nicht nur angeregt, sondern auch organisiert und gehängt hatte.

Seit seiner ersten Personalausstellung 1973 im Leonhardi-Museum hatte Plenkers in zahlreichen Galerien in Greifswald, Berlin, Erfurt, Leipzig, Rostock und 1986 in der italienischen *Galerie Piccinini* ausgestellt und war seit 1980 auf bemerkenswert vielen nationalen und internationalen Ausstellungen vertreten.[933]

---

[929] Stefan Plenkers. Bilder; Katalog, Edition refugium, Neustrelitz 1995, o.S.
[930] Matthias Flügge: Interieur als Lebensgehäuse. Der Maler Stefan Plenkers; Haarmann/Gillen 1990, S. 296f.
[931] Hans Joachim Neidhardt: Über Stefan Plenkers; IN: Kirsten/Lühr 2005, S. 209ff.
[932] Tomas Petzold: Unruhe in der Mitte des Lebens? Gemälde von Stefan Plenkers im Leonhardimuseum; SNN, 26.7.1986. Vgl. auch Stefan Plenkers; Katalog, Piccinini - Galleria d'Arte, Italien 1986. / Dr. Manfred Heirler: Galerie im Leonhardimuseum Dresden Ost wiedereröffnet; IN: Mitteilungen des VBK-DDR, Nr. 4/1986, S. 7.
[933] Vgl. Faltblatt zur Ausstellung.

Auch **Reinhard Sandner** war im Leonhardi-Museum kein Unbekannter mehr. Nachdem er 1979 an der Türen-Ausstellung teilgenommen hatte, waren 1981 mehrere Arbeiten von ihm ausgestellt, die während eines Brücke-Gedächtnissommers, den er zusammen mit seinen Studienfreunden Schleime, Smy und Kerbach in Moritzburg veranstaltet hatte, entstanden waren.[934]

Sandner, 1951 geboren, hatte sein Studium an der HfBK 1979 nach zwei Jahren abgebrochen und seine Studien autodidaktisch fortgesetzt. Inspiration fand er bei den Brücke-Künstlern, bei Gauguin und Munch. Sandner gehörte damit zu den jungen Künstlern in der DDR, die sich seit den frühen 1980er Jahren mit den kunstgeschichtlichen Strömungen des beginnenden 20. Jahrhunderts auseinandersetzten und in ihrer Malerei zu einer „neuen Expressivität" fanden. Sandner entwickelte sich auf seiner ständigen Suche nach bedingungsloser Identität innerhalb dieser Strömung jedoch zu einem „eigensinnigen Einzelgänger, der ohne Geniegebärde im direkten Farbauftrag und mit harter Kontur seine Alpträume, Ängste und Glücksgefühle unprätentiös und trocken auf die Leinwand setzt."[935] Das Prozesshafte, die Spontaneität des Malvorgangs bleibt in seinen Bildern, in denen er immer wieder die menschliche Figur thematisiert, spürbar. „Sandners Geschöpfe sind in ihrer Verletzlichkeit dem Betrachter preisgegeben", sie dienen der Selbstverständigung des Künstlers.[936]

Im Leonhardi-Museum waren vom 9.8.- 21.9.1986 über 20 Arbeiten aus den Jahren 1981-1986 ausgestellt, darunter zahlreiche großformatige Dispersions- und Gouache-Malereien von expressiver Farbigkeit („Die Halbnixe", „Tänzerin mit musizierendem Rumänen"), zwei Kohlezeichnungen („Akt Petra I", „Porträt Petra II") sowie vier Offset-Lithographien („Jungenbildnis", „Gespräch"). Sandners Arbeiten, die reich an lyrischen Momenten sind, lösen durch die Ehrlichkeit und Verlässlichkeit ihrer psychischen Grundstimmung Betroffenheit aus. (Abb. 111)

---

[934] Vgl. S. 226 dieser Arbeit.
[935] Eckhart Gillen: Der Osten im Westen. Bilder aus einem unbekannten Land; IN: Darmstadt 1985, S. 309. Sandner war auf dieser Ausstellung neben Hartwig Ebersbach, Ralf Kerbach, Cornelia Schleime und Wolfram Adalbert Scheffler einer der fünf präsentierten Maler aus der DDR. Vgl. auch Berlin 1985.
[936] Gitta Kristine Hennig: Traumtänzer mit Herz. Der Maler Reinhard Sandner; IN: Haarmann/Gillen 1990, S. 298f. Vgl. auch Gitta Kristine Hennig: Sandner im Leonhardi-Museum; SNN, 6.9.1986.

Zur Eröffnung las der Berliner Dichter Bernd Igel auf persönlichen Wunsch von Sandner und ohne offizielle Genehmigung eigene Texte.[937]

Nachdem Sandner 1984 in Darmstadt auf der Ausstellung „Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der BRD, der DDR, Österreich und der Schweiz" und 1985 auf Ausstellungen in der Dresdner Stadtbezirks-*Galerie Nord* sowie im Berliner Kreiskulturhaus Treptow mit kleinen Werkgruppen vertreten war, ermöglichte ihm die AG Leonhardi-Museum 1986 seine erste Personalausstellung.

Die Saison ging traditionell mit einer Gruppen-Exposition zu Ende. Unter dem Motto **Figur** wurden vom 27.9.- 2.11.1986 aktuelle Arbeiten unterschiedlichster Techniken von 30 Künstlern aus verschiedenen Kunstzentren der DDR ausgestellt. Fast alle Beteiligten waren bereits an Ausstellungen im Leonhardi-Museum beteiligt bzw. hatten hier Personalschauen wie Lothar Böhme, Michael Freudenberg, Wolfram Hänsch, Wolfgang Leber, Peter Makolies, Michael Morgner, Stefan Plenkers, Reinhard Sandner, Claus Weidensdorfer.

Der Rezensent Tomas Petzold beschrieb das Gemälde „Wartesaal" von Leber[938] als Mittelpunkt der Ausstellung, denn „Figur bedeutet hier nicht nur auswechselbare äußere Hülle, Zeichen für Mensch. Die Individualität ist aufgehoben in der Solidarität eines Gefühls, einer Befindlichkeit." Die anderen Arbeiten verstand er „mehr oder weniger als deutliche Annäherung an diesen Standpunkt." [939] Neben wenigen Porträts von Ellen Fuhr, Jürgen Wenzel, Michael Wirkner und Max Uhlig sowie Akten bzw. Torsi von Christa Böhme, Peter Graf und Anton Paul Kammerer waren es vor allem das Thema „Figur im Raum" - Walter Libuda („Frau mit Stuhl"), Weidensdorfer („Der Mann im Käfig"), Lutz Fleischer („Seiltänzerin")-, und Beziehungsstrukturen - Hartwig Ebersbach („Kaspar"), Dieter Goltzsche („Frau mit Kind"), Angela Hampel („Ein andalusischer Hund"), Petra Kasten („Begrüßungszeremoniell"), Gregor-T. Ko-

---

[937] Obwohl der Stadtbezirk diese Lesung nicht genehmigt hatte, da Igel kein Mitglied des Schriftstellerverbandes war und die Stadtbezirksrätin seine Gedichte als „künstlerisch völlig unausgereift, unverständlich und verworren" eingeschätzt hatte, trug Igel auf persönlichen Wunsch von Sandner seine Gedichte trotzdem vor. (BStU, BV Dresden, AKG PI 223/86, Bl. 22.)

[938] Wolfgang Leber, Warteraum mit schreitender Figur, Acryl, 1979.

[939] Tomas Petzold: Figur als Aufgabe und Gleichnis. Gemeinschaftsausstellung „Figur" im Leonhardimuseum; SNN, 25.10.1986. Vgl. auch Jörg Lucke: Variationen eines Themas. Zur Ausstellung „Figur" im Leonhardi-Museum; ST, 22.10.1986.

zik („Um-armung”), Rainer Zille („Schifferfasching”)-, mit denen sich die Künstler auseinandersetzten.

Einen ganz eigenen Ansatz zeigte Andreas Hegewald in seinem Objekt „Diptychon und caput mortum”: Ein am Boden liegender Kopf, „tief, derb, hohlwangig eingekerbt in rauhes Holz” wurde begleitet von zwei Polyester-Bildtafeln, „auf denen die Flamme in Brauntönen gemalt hatte. Zwei Phasen einer Figur, die beim zweiten Schritt in Rauch aufgeht.”[940] Weitere plastische Arbeiten stammten von Eva Anderson, Frank Maasdorf, Peter Makolies und Robert Metzkes.[941]

Das Plakat von Jürgen Haufe verwies auf Meisterwerke der bildenden Kunst: In mehreren Schichten sind „Figuren” von Cranach, da Vinci, Leger, Picasso, Kirchner und auch ein großes Strichmännchen à la Penck abgebildet. (Abb. 112)

Zu Beginn des Jahres 1987 fand auf Beschluss des Rates des Bezirkes Dresden im Leonhardi-Museum die 3. Bezirksausstellung **Kunst und Sport** statt, deren Organisation in den Händen des bezirkseigenen *Büros für Bildende Kunst* lag. Im Verständnis der Funktionäre vom Deutschen Turn- und Sportbund (DTSB) und VBK waren Kunst und Sport nicht nur unverzichtbare Bestandteile der sozialistischen Lebensweise, sondern beeinflussten auch „immer nachhaltiger die Persönlichkeitsentwicklung” der DDR-Bürger, denn die besten Vertreter der Kunst und des Sports trugen „wesentlich zur internationalen Repräsentation der DDR und zur Identifikation der Bürger mit unserer Republik bei.”[942]

Eine erste Ausstellung zum Thema „Kunst und Sport” war in der DDR 1956 anlässlich des II. Turn- und Sportfestes in Leipzig durchgeführt worden. Als 1972 erstmals eine zentrale Kunst- und Sport-Exposition in Dresden stattfand, wurde im Vorfeld, ähnlich dem Prozedere bei den allgemeinen Kunstausstellungen, auch eine Bezirksausstellung veranstaltet. Die 2. Dresdner Bezirksausstellung „Kunst und Sport” fand 1983 anlässlich des VII. Leipziger Turn- und Sportfestes im Glockenspielpavillon des Zwingers statt.

---

[940] Tomas Petzold: Figur als Aufgabe und Gleichnis. Gemeinschaftsausstellung „Figur” im Leonhardimuseum; SNN, 25.10.1986.
[941] Je eine Arbeit von Michael Diller und Klaus Werner gehörten ebenfalls dazu.
[942] Katalog zur Ausstellung, o.S.

Nur drei Jahre später, vom 15.1.- 22.2.1987, stellt man im großen Saal des Leonhardi-Museums im Rahmen der „3. Bezirksausstellung Kunst und Sport” Werke von 43 Dresdner Malern, Graphikern und Bildhauern aus, die sich direkt auf das Thema Sport bezogen.[943] Das Spektrum reichte von Sportlerporträts (z.B. Werner Haselhuhn's Porträt des Dynamo-Dresden-Fußballers „Dixi Dörner” oder Christoph Wetzels Porträt der Eiskunstläuferin „Katharina Witt”) über Darstellungen diverser Ball-, Kampfsport- und Wintersportarten sowie von Ballett- und Gymnastik-Szenen bis zur künstlerischen Wiedergabe von Freizeitbeschäftigungen wie Disco-Tanz und Angeln.

Zu den wenigen jüngeren Künstlern gehörten mit Petra Kasten, Frank Maasdorf und Wolfgang Smy drei Dresdner, von denen vorher bereits Arbeiten im Leonhardi-Museum zu sehen gewesen waren.

In der *Galerie der Volkskunst* wurde gleichzeitig bildnerisches Volksschaffen zum Thema präsentiert.[944]

Die reguläre Ausstellungssaison des Jahres 1987 begann erst Ende April mit einer Exposition des Graphikers Otto Sander. Zu diesem Zeitpunkt hatte Jörg Sonntag die Leitung der AG von Jürgen Wenzel übernommen. Wenzel und Hahn blieben weiterhin Mitglieder der AG Leonhardi-Museum, deren aktiver Kern sich unter Leitung von Sonntag aber vor allem aus Andreas Küchler, Frank Maasdorf, Michael Hengst und (dem Maler) Klaus Werner[945] zusammensetzte.

Der 1949 geborene Graphiker **Otto Sander** zeigte vom 25.4.- 7.6.1987 eine Auswahl seiner bizarr ironischen Kunstwerke. Sander hatte 1971-1976 an der HfBK in Dresden bei Günter Horlbeck studiert, anschließend freischaffend in Berlin gearbeitet, und 1980 war er aufs Land, nach Groß Roge im Bezirk Neubrandenburg, gezogen. Hier bewahrte er sich eine großstädtisch distanzierte Sicht auf seine unmittelbare Umgebung und hielt die Probleme des ländlichen Lebens - wie eine „Diskussion im Lichte der Güllenutzung” oder einen Zustand „Bevor die Melioration die Landwirtschaft er-

---

[943] Vgl. Jürgen Karthaus: Kampfgeist und Konzentration, Schönheit und Lebensfreude. Zur 3. Bezirksausstellung „Kunst und Sport” im Dresdner Leonhardi-Museum; SZ, 20.1.1987.

[944] Vgl. 3. Bezirksausstellung Kunst und Sport. Bildnerisches Volksschaffen; Faltblatt, Leonhardi-Museum/Galerie Ost, Dresden 1987.

[945] Nicht zu verwechseln mit dem Kunsthistoriker Klaus Werner, dem Leiter der Berliner *Galerie Arkade*.

griff” - und den dazugehörenden Typus Mensch in zahlreichen Radierungen und farbigen Blättern fest.

Für seine Radierungen verwendete Sander oft benutzte Platten, die er mit einem Schaber so weit abzog, wie es für die folgende Arbeit notwendig erschien. „Auf diese Weise ging ein Werk fragmentarisch in das nächste über bzw. lag schwächer unter der neuen Zeichnung.”[946] Diese Mehrschichtigkeit intensivierte die Kontraste von Hell und Dunkel, von Linie und Fläche. (Abb. 113)

Im Leonhardi-Museum war auch Sanders Folge von 12 Radierungen zum 200. Jahrestag von Goethes Italien-Reise mit dem Titel „Als der Geheimrat so alt war wie ich”[947] zu sehen: Sander folgte chronologisch den Reisenotizen und Briefen des Weimarer Dichters und wählte für jedes Blatt ein Zitat aus Goethes Aufzeichnungen aus, wobei es sich „dabei nicht unbedingt um eine Rezeptionshilfe für den Betrachter handelte.” Auf dem Blatt „Goethe 1786-1986” zitiert Sander das berühmte Gemälde von J.H.W. Tischbein, auf dem der Dichter „weltmännisch in der Campagna behaglich lagert und sich von der Enge des Weimarer Kleinstaates erholt.”[948] Oberhalb sind Frauenporträts im Scherenschnitt zu sehen, zwei Katzen tauchen auf - wahrscheinlich ein „Rest” der vorherigen Radierung -, und unter dem Fuß Goethes steht ein kleiner Mann mit einer Mappe unter dem Arm - vielleicht ein zeichenhaftes Selbstbildnis Otto Sanders? Vor allem durch solche ungewöhnlichen Kombinationen gelang dem Graphiker die Ironisierung der Realität durch Realität.

Sander hatte 1977 seine erste Ausstellung in der Berliner *Galerie im Turm*. In Dresden, wo er 1982 auf der IX. Kunstausstellung der DDR vertreten war, stellte er 1987 erstmals in diesem Umfang aus.

Mit der folgenden Ausstellung konnte sich der Leiter der AG Leonhardi, Jörg Sonntag, einen lang gehegten Wunsch erfüllen: Vom 13.6.- 26.7.1987 lud er seinen Men-

---

[946] Hans Lehmann: Otto Sander; BK 9/1986, S. 407. Vgl. auch A.S. Berndt: „Blumiger Symbolismus”. Graphik von Otto Sander im Leonhardi-Museum; SNN, 4.6.1987. / Jörg Lucke: „Wie viel hätte ich jeden Tag zu sagen ...”. Graphik und farbige Blätter von Sander im Leonhardi-Museum; ST, 28.5.1987. / Dieter Jürn: Sander im Leonhardi-Museum; Mitteilungen des VBK-DDR, 2/1987.

[947] Als Goethe 1786 seine Italienreise begann, war er 37 Jahre alt - genau so alt wie Sander 200 Jahre später.

[948] Hans Lehmann: Otto Sander; BK 9/1986, S. 408.

tor, den Berliner Künstler **Robert Rehfeldt** ein, im Leonhardi-Museum eigene Arbeiten zu zeigen.

Rehfeldt, 1931 geboren, war 1945 nach Berlin gekommen, wo er in der Antifajugend mitgearbeitet und von 1948-1953 an der HfBK in Charlottenburg Malerei und Graphik bei Alexander Camaro und Wolf Hoffmann studiert hatte. Nach dem Studium ließ er sich in Berlin-Pankow nieder und schuf ein künstlerisches Werk, das u.a. Druckgraphik, Zeichnungen, Collagen, Assemblagen, Mail-Art, Fotografie, Film und Wandmalerei umfasste: „Rehfeldts Werk faßbar darzustellen ist so schwierig, wie seiner selbst habhaft zu werden. Zeit ist Kunst und so ist er Kunst, wo immer man ihn trifft. [...] Rehfeldt handelt kreativ, wo immer es ihm möglich ist.”[949]

Mit der Ausstellung im Leonhardi-Museum gab Rehfeldt einen Einblick in sein Schaffen der letzten beiden Jahrzehnte. (Abb. 114) Aus den 1970er Jahren waren die großformatigen Holzschnitt-Serien „Les signes du temps” und „Zeitzeichen”, reliefartige Farbradierungen („Geteilte Welt”, „Signet für Dresden”), Assemblagen („Ikarus”) sowie ein Objektkasten, „der schillernd schimmlig bewachsene, von Textil verkleidete, rätselhaft magische Gegenstände” wie in einem Sarkophag präsentierte, zu sehen. (Abb. 28) In den frühen 1980er Jahren waren Struktur- und Materialbilder („Prager Erinnerung”, „Mauerzeichen”), zahlreiche übermalte Collagen und spontane Bleistiftzeichnungen wie „Wahrscheinlich auch ich irgendwo” entstanden, die eine Selbstbefragung des Künstlers zeigten, jedoch „nicht in der konventionellen Art des spiegelverkehrten Gegenüber, sondern als Automatismus der Linie, als Horchen auf innere Bewegungen.”[950]

Eine Auswahl seiner „Kunstpostbriefe” von 1982 mit Schlagsätzen wie „Kunst ist jenseits, ich lebe diesseits”, „Kunst kommt von Kunst” oder „Kunst ist, wenn sie trotzdem entsteht” verwies auf die Mail-Art-Aktionen Rehfeldts. Als Aktivist der Mail-Art stand er seit 1975 in internationalem Kontakt, um im direkten Erfahrungsaustausch die Kommunikationsfähigkeit der Postkunst zu erproben. Dabei verwandte er selbst gefertigte phantasievolle Stempel aller Art, für die er besonders gern englisch klingende Firmennamen erfand, um die DDR-Bürokratie zu beeindrucken.[951]

---

[949] Eugen Blume im Katalog zur Ausstellung, o.S.
[950] Eugen Blume im Katalog zur Ausstellung, o.S. Vgl. auch Gunter Ziller: Antipode der „Berliner Schule”. Eine Ausstellung mit Werke Robert Rehfeldts im Loschwitzer Leonhardi-Museum; Union, 25.6.1987.
[951] Vgl. Winnes/Wohlrab 1994 und Robert Rehfeldt; Katalog, Ephraim-Palais, Berlin 1991.

Zur Vernissage im Leonhardi-Museum offenbarte Rehfeldt ein weiteres seiner Talente: Er trug zur Gitarre Gedichte von Ernst Jandl vor.

Anlässlich des Hauptstadt-Jubiläums „750 Jahre Berlin” wurde auch im Leonhardi-Museum ein Berliner Sommer veranstaltet: Nach Rehfeldt stellten sich vom 1.8.-13.9.1987 die fünf jungen Künstler **Dorit Bearach**, **Martin Colden**, **Thomas Habedank**, **Jörgen Köhler** und **Thomas Richter** aus Berlin vor.[952] (Abb. 141) In der Berliner *Galerie am Prater* waren zur gleichen Zeit Arbeiten von Jörg Sonntag, dem Leiter der AG Leonhardi, und sieben weiteren jungen Künstlern aus Dresden unter dem Titel ELBA EINS ausgestellt.[953]

Bearach und Habedank, beide Jahrgang 1958, hatten bis 1985 an der HfBK in Dresden studiert; die drei bzw. vier Jahre älteren Colden, Köhler und Richter waren Absolventen der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Die Fünf verstanden sich „keineswegs als Gruppe. Der Zusammenhalt ist lose, wurzelt in der Solidarität der Generationen, allenfalls im Bekenntnis zu einer ausdrücklichen Poesie, sei sie nun figurativ oder ungegenständlich artikuliert.”[954]

Dem Gegenständlichem am nächsten waren die Arbeiten von Richter. In Frauen-Akten sowie Großstadt- und Ostseelandschaften ging es ihm um eine gedankliche Klarheit, die ihre Entsprechung auf der Bildfläche fand. Nachdenkliche Innerlichkeit und naturhafte Empfindung verliehen seinen Bildern eine feine, melancholische Poesie.[955]

Köhler schuf Zeichnungen und Radierungen, deren Linien „scheinbar illusionslos und nachdrücklich” seine Umgebung - Akte, Porträts und Landschaften - umschreiben. Die karge Melancholie in seinen Arbeiten sowie die Rücknahme der Farbe erinnerte an die „stille Eindringlichkeit von der Kraft eines Giacometti”.[956] Im Leonhardi-Museum zeigte er u.a. die Arbeiten „Sitzende” und „Martin”, bei denen er das Material eigener Zeichnungen collagiert hatte.

---

[952] Im Ausstellungsplan vom 10.7.1986 heißt es tatsächlich, dass diese Ausstellung „aus Anlaß des 750-jährigen Jubiläums unserer Hauptstadt” stattfinden soll.
[953] ELBA EINS (12.8.-12.9.1987, Galerie am Prater, Berlin): Andreas Hegewald, Christine Just, Petra Kasten, Wolfgang Krause, Via Lewandowsky, Reinhold Sandner, Jörg Sonntag, Klaus Werner. Malerei-Zeichnung-Installation.
[954] Matthias Flügge im Katalog zur Ausstellung, o.S.
[955] Vgl. Matthias Flügge: Thomas Richter; BK 9/1986, S. 398f.
[956] Matthias Flügge im Katalog zur Ausstellung, o.S.

Colden, der „Skeptiker auf den Wegen der Poesie”, ergründete seine Formen aus dem Material heraus. Mit Zeichen, Kalligraphie, Rhythmen und Schwüngen gestaltete er seine Empfindungen mit dem Ziel, die Transzendenz im Bildhaften auszudrücken; dabei konnten große Landschaften oder kleine Blätter wie „Figur mit Insekt” entstehen.

Die Arbeiten von Bearach und Habedank waren lyrisch, fast meditativ. Bearach’s Blätter zur Musik verfügten über Klangfülle und tendierten zum Ornamentalen, ihr „Zirkus”-Zyklus (Bleistift auf Millimeterpapier) notierte Seelenzustände in verdichteter Form. Habedank bewegte sich auf einer „steten Gratwanderung zwischen Natur und sublimer Kunstform”, ausgehend vom Naturerlebnis baute er seine Bildwelten in „vegetabilischen Allegorien”.[957]

Die Ausstellung wurde vom Aufbau an von Streitigkeiten zwischen den jungen Künstlern und Helga Flach begleitet, die in einen Beschwerde-Briefwechsel mit den VBK-Bezirksvorständen Dresden und Berlin mündeten.[958]

„Skulptur II” nannte sich die Exposition von **Frank Maasdorf**, die vom 19.9.-1.11.1987 im Leonhardi-Museum stattfand. (Abb. 115) Die Nummerierung bezog sich nicht auf die Wiedereröffnungs-Schau, an welcher Maasdorf im Frühling 1986 am selben Ort mit einigen Arbeiten beteiligt war, sondern auf seine Personalausstellung im Herbst 1986 in der Dresdner *Galerie Comenius*.[959]

Der 37jährige Maasdorf arbeitete bevorzugt mit Sandstein und Holz, konzentrierte sich auf die weibliche Figur und variierte dabei immer wieder das Motiv der Stehenden und Liegenden. Im Leonhardi-Museum waren über 30 Skulpturen ausgestellt, darunter fünf Stehende aus Sandstein, neun aus Holz und zwei aus Bronze. Die langen, „überschlanken” stehenden Holzskulpturen trugen deutliche Bearbeitungsspu-

---

[957] Matthias Flügge im Katalog zur Ausstellung, o.S. Vgl. auch Dr. Hans Mirtschin: Ein Gehenlassen, aber noch keine Erneuerung. Junge Berliner Künstler im Leonhardi-Museum; SZ, 20.8.1987.

[958] In einem vierseitigen Brief beschwerten sich Bearach, Colden, Habedank, Köhler und Richter über das „unqualifizierte und unengagierte Verhalten” der verantwortlichen Galerieleiterin Helga Flach. (Brief vom 25.10.1987)

[959] Jörg Lucke: Lebendiger Stein. „Skulptur II” von Frank Maasdorf im Leonhardi-Museum; ST, 20.10.1987. Lucke stellte in seinem Artikel fest, dass „es an und für sich nicht üblich ist, daß ein Bildhauer in so kurzer Zeit zwei Ausstellungen bestreitet. Wenn er es dennoch tut, muß es dafür gewichtige Gründe geben. Der entscheidende dürfte in Maasdorfs ungewöhnlicher Produktivität zu suchen sein.”
Vgl. auch A.S. Berndt: Skulptur II. Plastik von Frank Maasdorf im Leonhardi-Museum; SNN, 22.10.1987.

ren, wuchtige Axtschläge hinterließen kantige Formen mit rauhen aufgerissenen Oberflächen. Maasdorf interessierte nicht die klassische Schönheit, sondern das Sinnliche, Verletzbare, die emotionalen Zustände des menschlichen Seins. Die Steinfiguren sind eher in sich geschlossen, die Liegenden strahlen Ruhe und Entspannung aus. Durch die Reflexion des Lichtes und den Einsatz von Farbe vermochte Maasdorf die Intensität noch zu steigern, und es entstanden Figuren von elementarer Kraft, die in die Nähe kultischer Statuen rücken.

In seiner Generation fand Maasdorf kaum Gleichgesinnte, Inspiration „erfuhr er eher von älteren Künstlerkollegen, neben A.R. Penck vor allem von Hartmut Bonk und Peter Makolies, denen die DDR-Plastik nach längerer Abstinenz die Aufwertung der Arbeiten in Stein mitverdankte.”[960]

Abgesehen von den genannten Ausstellungen waren Maasdorfs Arbeiten seit 1979 auf den Bezirksausstellungen in Dresden zu sehen, und parallel zur Exposition in der Grundstraße war eine seiner Skulpturen („Stehende”, 1984) auf der Brühlschen Terrasse im Rahmen der X. Kunstausstellung der DDR ausgestellt.

Die Ausstellung **ELBA III**, welche die Saison 1988 im großen Saal eröffnete, war der letzte Teil eines Gemeinschaftsprojektes junger Dresdner Künstler, das sie bereits im Sommer 1987 begonnen hatten.[961] Vom 12.8.- 12.9.1987 hatten Andreas Hegewald, Christiane Just, Petra Kasten, Wolfgang Krause, Via Lewandowsky, Reinhard Sandner, Jörg Sonntag und Klaus Werner in der Berliner *Galerie am Prater* Arbeiten ausgestellt, die in „freien Korrespondenzen, gemeinsamen Projekten bis zur direkten Gemeinschaftsarbeit” entstanden waren.[962] Die Konzeption stammte von Hegewald und Krause und war „von göttlich sächsischer Schlichtheit”: In dem Berliner Galerieraum war reines Elbwasser verdunstet, welches direkt aus der Elbe in Dresden entnommen worden war. Zum Abschluss der Ausstellung wurde das restliche Wasser durch Umfüllen in verschiedene Glasbehälter „ästhetisch geläutert” und schließlich bei Vivaldi-Klängen aus einem Glaskateder in die Berliner Kanalisation geleitet. Arbeiten auf Papier von Just, Sandner, Sonntag, Krause, Werner, Hegewald und Le-

---

[960] Gerlint Söder IN: Frank Maasdorf. Skulpturen / Trakia Wendisch. Bilder; Katalog, Galerie Fahlbusch, Mannheim 1989. Vgl. Bonn 1987, S. 97, 195.
[961] Die beteiligten Künstler waren zwischen 28 und 37 Jahren alt. Sie alle hatten eine Beziehung zu Dresden, waren hier geboren, hatten hier studiert oder lebten in der Stadt.
[962] Galerie Berlin 2004, S. 78.

wandowsky begleiteten „in einer anderen Tonlage die Aktion mit Verweisen auf die Transzendenz des Geschehens.”[963] Als weiterer Teil der Aktion war in der *Galerie am Prater* ein „Großes weißes Buch” entstanden, welches in geschlossenem Zustand („das Buch bleibt zu”) auch präsentiert wurde. Im Oktober 1987, im Rahmen des zweiten Teiles der ELBA-Trilogie „Elba Einhundert”, wurde das „Große weiße Buch” dann im *Haus der jungen Talente* in Berlin geöffnet, und es wurden ca. 100 graphische Arbeiten von den beteiligten Künstlern gezeigt.

ELBA III schließlich verstand sich als Weiterführung des Projektes in zwei Teilen: Vom 23.4.- 6.5.1988 waren im Leonhardi-Museum alte und neue graphische Zyklen aus dem „Großen weißen Buch” von Hegewald, Just, Kasten, Krause, Lewandowsky, Sandner, Sonntag sowie Geha Baum,[964] Paul Böckelmann, Angela Brand[965] und Lutz Fleischer ausgestellt. (Abb. 116) Das Format der insgesamt 73 Blätter (Folianten) war mit 67x48 cm einheitlich, ihr Inhalt voll „ironischer Bespiegelungen des Alltags und Entlarvung verspießter Haltungen”.[966] Fleischer hatte außerdem jede der 43 im großen Saal befindlichen Steckdosen unter dem Titel „44.000 Watt” mit einem Stecker an einem kurzgeschnittenen Kabel versehen.[967]

Diese Stecker wurden im zweiten Teil der Ausstellung, der vom 7.5.- 22.5.1988 mit dem Titel „Die andere Seite” folgte, nebeneinander in einer Glasvitrine auf dem Fußboden aufgereiht. Die dahinter angebrachte Arbeit „Kontakte”, eine aus sieben farbigen Tafeln bestehende, bis an die Decke reichende Bilderwand, beschrieb ein Rezensent als „geistiges Zentrum des Projektes”: Hier fügten sich sieben verschiedene Handschriften und damit auch Individualitäten zu einem Bild, einem verwandten Geist zusammen, „vorübergehende Zentrierung der potentiellen Energien, harmoni-

---

[963] Gillen/Haarmann 1990, S. 305.

[964] Geha Baum: Pseudonym des West-Berliner Künstlers Georg Harbaum (geb. 1960 in Essen, 1984-1989 Studium der Kunst und Kunstgeschichte an der Hochschule der Künste Berlin), der von 1985-1989 mit Ost-Berliner- und DDR-Künstlern zusammenarbeitete und unter diesem Pseudonym in der DDR ausstellte. Vgl. www. virtualitas.net

[965] Angela Brand: Pseudonym der West-Berliner Künstlerin Angela Lubic (geb. in Dresden, 1985-1991 Studium der Malerei an der Hochschule der Künste Berlin) für Gemeinschaftsprojekte mit Künstlern aus der DDR. Vgl. www.angelalubic.de

[966] Bereits die Titel der Arbeiten machen dies deutlich: Lewandowsky „12 Tage aus dem Leben eines Grasessers”, Krause „diskofiguren (dsf-serie)”, Sonntag „Goldige Zeiten”, Hegewald „muß ich sie mögen-wo steht das geschrieben”, Fleischer „Wäschedienst”.

[967] Bei der Renovierung war im Ausstellungsraum alle paar Meter eine Steckdose installiert worden, um Nachtspeicheröfen anschließen zu können.

sches und streitbares Miteinander.”[968] Gemälde wie Sonntags flächenzersplitternde „Auferstehung”, Fleischers dreiteiliges Tafelbild „Satt”, surreal gemalte Arrangements von Werner und Just, Bilder von Baum, Brand, Hegewald, Uta Hünninger und Sandner sowie plastische Objekte von Anderson und Krause vervollständigten den zweiten Teil des Gemeinschaftsprojektes. (Abb. 117)

Die Arbeiten für beide Ausstellungen waren im gemeinsamen „Gespräch im bildhaften Sinn” und im offenen Austausch statt in einsamer ‘Kunstproduktion’ entstanden, aber als Gruppe verstanden sich die Beteiligten ausdrücklich nicht.[969]

Mit der folgenden Ausstellung knüpfte die AG Leonhardi an die Tradition des Hauses an, namhafte Künstler der älteren Generation, deren Werk in der inneren Emigration entstanden war, vorzustellen. **Joachim Heuer**, 1900 in Dresden geboren, war dafür ein „Paradebeispiel”. Als Meisterschüler von Oskar Kokoschka hatte Heuer 1919-1925 an der Akademie für Bildende Kunst in Dresden studiert, anschließend freischaffend in seiner Heimatstadt gearbeitet, wo er 1932 auch Mitglied der Dresdner Sezession geworden war. Nachdem Heuer 1945 beim Bombenangriff sein gesamtes Frühwerk verloren hatte, interessierte er sich für die kubistische Formzerlegung und fand zunächst Inspiration bei Picasso und Braque. Mit diesen Arbeiten geriet Heuer wie viele seiner Sezessions-Kollegen in den 1950er Jahren in die Formalismusdiskussion, was zur Folge hatte, dass seine Werke „etwa zwanzig Jahre nicht mehr in Ausstellungen staatlicher Institutionen gezeigt” wurden.[970] Heuer zog sich daraufhin völlig in seine „kultivierte Privatsphäre” zurück, wählte die innere Emigration und gelangte im Laufe der Jahre in seiner Malerei zu einer eigenen Bildarchitektur, einer „Architektur rhythmischen Bildbaus”, wobei er sich auf die Motivkreise Stilleben und menschliche Figur konzentrierte.

---

[968] „Kontakte” war eine Gemeinschaftsarbeit von Baum, Fleischer, Hegewald, Just, Sandner, Sonntag und Werner. S. Berndt: ELBA III - eine Alternative. Projekt junger Künstler im Leonhardi-Museum; SNN, 31.5.1988. Vgl. auch Henrik Weiland: Elbaprojekt. Arbeiten aus dem Großen Weißen Buch - 12 Künstler im Leonhardimuseum; Union, 6.5.1988. / Jürgen Karthaus: Der Ausgangspunkt ist Dresden. Zum 1. Teil des „Elba”-Projektes junger Künstler im Leonhardi-Museum; ST, 29.4.1988.

[969] Vgl. Galerie Berlin 2004, S. 78. Vgl. auch Galerie Ludwigshafen 1989.

[970] Joachim Menzhausen: Heuer malt was er denkt, 2003; IN: Kirsten/Lühr 2005, S. 95. Vgl. auch Bodo Brzoska: Vor-Bild - Sinn-Bild. Laudatio für Joachim Heuer anläßlich einer Ausstellung im Leonhardi-Museum; Union, 15.6.1988.

Im Leonhardi-Museum wurden aus seinem umfangreichen Gesamtwerk 25 Tafelbilder (Öl auf Hartfaser) aus den Jahren 1951-1982 ausgewählt: Die Stilleben („Schachbrett mit Krug” 1972, „Roter Tisch mit Äpfeln” 1982) zeigten einfache Alltagsgegenstände in statischer Anordnung, die Heuer in der Fläche so komponierte, dass er ein Gleichnis des großen Welträtsels entwarf, indem „das Widersinnige die Erscheinungsform des Sinnvollen ist und das Chaos Bedingung der Ordnung.”[971] (Abb. 118)

Heuers ausgeprägtes Gespür für die Sinnlichkeit der Farbe, für den Einsatz von Farbflächen lag auch seinen Bildnis-Darstellungen zugrunde: „Bildnis meiner Frau” und „Frau mit Vogelkäfig” (beide 1956) sind aus der Fläche heraus komponierte Figurenbilder feinen Valeurs.

Die Exposition im Leonhardi-Museum, welche der Rezensent Jürgen Karthaus „für eine der ganz wesentlichen der letzten Zeit” hielt, fiel zusammen mit einer späten Ehrung des Malers: Heuer bekam im Juni 1988, 88jährig, den Martin-Anderson-Nexö-Kunstpreis der Stadt Dresden verliehen.[972] Heuers offizielle Akzeptanz hatte 1974 zaghaft begonnen, als es Werner Schmidt gelungen war, den Maler in die Ausstellung des Dresdner Kupferstich-Kabinetts „Zeichnungen in der Kunst der DDR” zu integrieren. 1979 wurden Arbeiten Heuers dann auch im Alten Museum Berlin in der Ausstellung „Weggefährten - Zeitgenossen” gezeigt, 1985 auf der 11. Bezirksausstellung Dresden. In den Dresdner Galerien dagegen hatte man Heuer zu keiner Zeit vergessen, die *Galerie Kühl* stellte seine Arbeiten seit 1957 regelmäßig aus und verkaufte sie auch, im Leonhardi-Museum hatte er 1978 neben Jüchser, Glöckner und Wolff zu den Mentoren der Ausstellung „Kontraste” gehört, und die Galerien *Nord* und *Comenius* hatten bereits 1979 bzw. 1985 Personalausstellungen veranstaltet.

Der Autodidakt **Jürgen Dreißig** hatte mit 32 Jahren im Leonhardi-Museum seine erste repräsentative Ausstellung in Dresden. Der gelernte Gebrauchswerber und Zoo-

---

[971]Joachim Menzhausen: Heuer malt was er denkt, 2003; IN: Kirsten/Lühr 2005, S. 96.
[972] Jürgen Karthaus: „Ich möchte nicht von der Natur weggehen ...” Malerei von Joachim Heuer im Leonhardi-Museum; ST, 15.6.1988. Bezeichnend war in diesem Zusammenhang, dass Theodor Rosenhauer, der gemeinsam mit Heuer in den 1920er Jahren zur Ateliergemeinschaft am Antonsplatz gehört hatte - hier arbeiteten u.a. auch Bernhard Kretzschmar, Paul Berger-Bergner, Fritz Skade und Peter August Böckstiegel - parallel mit einer größeren Ausstellung im Albertinum geehrt wurde.
Vgl. auch U.R./T.P.: Philosophie der einfachen Dinge. Martin-Anderson-Nexö-Kunstpreis an den Maler Joachim Heuer; SNN, 25./26.6.1988.

tierpfleger war Anfang der 1980er Jahre von Egon Pukall bei der Arbeit in der Landwirtschaft entdeckt und von ihm zur Weiterentwicklung und Intensivierung seiner Malerei ermutigt worden.[973]

Dreißigs Malerei war phantastisch mit einem Hang zum Surrealismus: Er malte „das Wunderbare, das Schreckliche, das kaum Benennbare. [...] Dargestellt sind Extremsituationen menschlichen Erlebens oder zumindest deren Vorstellung und mögliche medial fortgesetzte Projizierung in das Bild."[974] Dreißig verarbeitete dabei die eigene Erfahrungen mit der Natur und die Inspiration, welche er im Werk der Künstler Hieronymus Bosch und Max Ernst fand.

Im großen Saal des Leonhardi-Museums waren vom 2.7.- 31.7.1988 elf mit Plakatfarbe gemalte Tafelbilder, vier Radierungen und drei Objekte ausgestellt. Dazu gehörten surrealistische Kompositionen wie „Suche", „Verzeih" oder „Schmerzen des Staubes", die „ohne Suggestion des Horizontes auskommen und ihrer formalen Natur nach Reliefcharakter tragen und vom Alarm der Seele künden."[975] Aus Innenräumen, Zellkernen, Molekularstrukturen setzten sich farbintensive Bilder wie „All-Es", „Molekularsicht", „Die Gedanken der einsamen Insel" zusammen, und aus der Bildwelt der Träume kamen die klar komponierten Blätter „Stille", „Drei imaginäre Tore" und „Nachtvogel". Auch auf dem Plakat ist ein Vogel zu erkennen, der von einem Dreieck beschnitten wird, in dem sich ein Paar spiegelt. (Abb. 119)

Innerhalb der Dresdner Kunstszene war der Autodidakt Dreißig mit seiner phantastischen Malerei ein Einzelgänger, eine „einzigartige Begabung", und auch in den anderen Kunstzentren der DDR wurden surreale und phantastische Elemente meist nur in der Verbindung mit anderen stilistischen und inhaltlichen Zielen und Zwecken verwendet.[976]

---

[973] Dreißig, 1956 in Dresden geboren, arbeitete nach einer mehrjährigen Tätigkeit im Zoologischen Garten Dresden von 1979-1982 in der LPG Wilsdruff. 1985 wurde er mit Unterstützung seiner beiden Mentoren Hubertus Giebe und Dieter Bock Kandidat des VBK-DDR.
[974] Klaus Werner: Zeitrand - Randzeit. Zur Ausstellung Jürgen Dreißigs im Leonhardimuseum; Union, 27.7.1988.
[975] Gunter Ziller im Katalog zur Ausstellung, o.S. Vgl. auch Jürgen Karthaus: Die phantastische Bildwelt eines Autodidakten. Malerei, Graphik und Objekte von Jürgen Dreißig noch bis zum 31. Juli im Leonhardi-Museum; ST, 19.7.1988. / Jens-Uwe Sommerschuh: Malerische Einladung ins Reich der Phantasie. Bilder des jungen Dresdner Künstlers Jürgen Dreißig im Leonhardimuseum; SZ, 28.7.1988.
[976] Gunter Ziller im Katalog zur Ausstellung, o.S.

Zeitgleich zur Exposition im Leonhardi-Museum waren mehrere Arbeiten von Dreißig auf der Arbeitsausstellung junger Dresdner Künstler „Blaues Wunder” zu sehen.[977]

Vier Monate nachdem die Dresdner Autoperforationsartisten **Micha Brendel**, **Rainer Görß** und **Else Gabriel** in der Leipziger *Galerie Eigen+Art* ihre abenteuerliche zehntägige Kunst-gegen-Nahrung-Aktion „Allez! Arrest!”[978] durchgeführt hatten, wurde am 6.8.1988 im Leonhardi-Museum eine eher „klassische” Ausstellung der drei jungen Künstler und des zur Gruppe gehörenden **Via Lewandowsky** eröffnet. Die Exposition trug den Titel „Vom Ebben und Fluten” und lief bis zum 4.9.1988. (Abb. 120)

Brendel (Jg. 1959), Gabriel (Jg. 1962) sowie Lewandowsky (Jg. 1963) hatten von 1982-1987 an der HfBK Dresden bei Günther Hornig Bühnenbild studiert, und Görß (Jg. 1960) hatte sich 1984 als „frischimmatrikulierter Malerei-Student” der HfBK zu ihnen gesellt.[979] Ihren ersten gemeinsamen öffentlichen Auftritt hatten die vier Studenten am 20. Mai 1985 mit der Aktion „Langsam Nässen” im Gebäude der HfBK in der Güntzstraße. Und als Brendel, Gabriel und Lewandowsky zum Abschluss ihres Studiums - als Diplom-Verteidigung - am 3. Juli 1987 das multimediale Spektakel „Herz Horn Haut Schrein” inszenierten, verwandten sie erstmals den Begriff der „Autoperforationsartistik”.[980]

Die Ausstellung im Leonhardi-Museum konzipierten Brendel, Gabriel, Görß und Lewandowsky als „Möglichkeit, aus dem autonomen Bereich des Einzelnen, der die gemeinsamen Aktivitäten speist, Bilder, Graphiken, Fotos und Texte zu zeigen. Das heißt, trotz kollektiven Auftretens liegt das Gemeinsame hier lediglich in der Annäherung vier unterschiedlicher und voneinander unabhängiger Arbeitsformen an den

---

[977] Dresden 1988. Von Jürgen Dreißig waren zwei Bilder (Plakatfarbe auf Hartfaser) und die Siebdruck-Serie „Kuß der Schneekönigin” ausgestellt.

[978] Allez! Arrest! (Galerie Eigen+Art, Leipzig, 27.3.-7.4.1988): Brendel, Gabriel und Görß lebten und arbeiteten zehn Tage und Nächte in einem verriegelten Raum und tauschten zur täglichen „Sprechstunde” Kunst gegen Nahrung. „Zum Tausch wurden künstlerische Erzeugnisse aus der laufenden Produktion angeboten. Entgegengenommen wurden im Direkttausch oder auf postalischem Wege Nahrungs- und Genußmittel, Protektion sowie Dienstleistung auf kommunikativem Sektor.” (Christoph Tannert: Autoperforationsartistik; Katalog, Kunsthalle Nürnberg, 1991, S. 10.)

[979] André Meier: Die Autoperforationsartisten. Ein Beitrag zur Geschichte der DDR-Aktionskunst; Diplom-Arbeit, Humboldt-Universität, Berlin 1990, S. 49.

[980] „Ich habe Waffen entwickelt für den täglichen Nahkampf. z.B. AUTO-PERFORATION, die Selbstlöcherung, handhabbar zum Unschädlichmachen von Gefühlsüberschuß, der entsteht, wenn sich einer gut- oder bösartig akuten Gemütsbewegung der Gegenstand entzieht bzw. ihre entzogen wird (ein Ergebnis: ‘Das Ohr der Strafe’). Auto-Perforations-Artistik ist die Fortsetzung dieses Regulationsprozesses mit anderen Mitteln - gebohrt wird an den dicken Brettern, die für die Köpfe dahinter die Welt bedeuten.” (Gabriel „ÜBER(M)ICH” im Katalog zur Ausstellung, o.S.)

Raum und dem daraus folgenden (auch für uns immer wieder neuen) Dialog untereinander und dem Umfeld."[981]

Brendel zeigte u.a. überarbeitete fotografische Selbstporträts („Überstränge"), die auf der Suche nach der eigenen Identität entstanden waren und schließlich zur Benutzung des eigenen Körpers als Material geführt hatten („Häute geben gerne nach"): „Mit jedem Anlauf verlasse ich für einen unbestimmten Zeitraum die Unruhe, manchmal formt sich ein Zustand, indem Sezierlust und narkotischer Schlaf bedürfnishaft zusammenfließen. Dieses nenne ich dann ein Bild erzeugen. Kratz und Schmierorgien, Seitenhiebe, Säureinseln ..."[982]

Görß, der aus Bildern, Skulpturen, Fundstücken, Objekten und Materialien wie Ohrenhaut und dem Inhalt eines Medizinballes ein „Kulturhaus" gebaut hatte, präsentierte z.B. einen „Reiseschrein" und eine Elbholzplastik aus „Treibgut und -schlecht" sowie das Gemälde „Blackboxlandschaften".

Lewandowsky stellte in einer Installation aus Bildern und Stahlrahmen seine „Reproduktive Malerei" vor: „Das in den Kreislauf Wiedereinbezogene sind Wissenschaftszeichnungen zur Ersten Hilfe aus dem Jahr 1938. Diese, reproduziert, vergrößert, zerschnitten und neu zusammengesetzt, wieder reproduziert, vergrößert, kopiert und malerisch variiert auf Tafelbilder oder dreidimensionale Objekte übertragen, werden zu 'Klumheronen', 'Bandagisten' oder 'Rumpfspezies'".[983]

Aus Materialien wie Teig, Haar, Metall und Fotopapier - sofern sie sich nicht schon in ihre Einzelteile aufgelöst hatten, denn es handelte sich ja teilweise um verderbliche Kunstware - setzten sich die Exponate von Gabriel zusammen. In der präsentierten Arbeit „Präparate zur Strafe II" verwendete sie u.a. Hefeteig.

Anlässlich der Eröffnung erwartete das Publikum im großen Saal eine Performance: Lewandowsky erschien „mit einer Hirschmaske zum Zwecke der Verringerung der Hör- und Sehfähigkeit während des Agierens und zur Betonung der vorhandenen Einäugigkeit (Erblindung des rechten Auges seit dem dritten Lebensjahr) in der Vorstellung des „Selbst als Trophäe". [...] Else Gabriel imitierte eine Rolle rückwärts und den Blindflug auf einem YAMAHA VSS 100."[984] Neben Gabriel am „sündezeiser" gab

---

[981] Konzeption zur Ausstellung im Leonhardi-Museum, 1988.
[982] Katalog zur Ausstellung, o.S.
[983] Katalog zur Ausstellung, o.S.
[984] Christoph Tannert: Autoperforationsartistik; Katalog, Kunsthalle Nürnberg, 1991, S. 10.

sich Brendel einem 30minütigen Bodenkampf mit seinem demontierten „Schlag-Erzeug" hin und Görß bot „fanfare und gesang".[985]

Obwohl diese Vernissage im Leonhardi-Museum im Vergleich zu den anderen Aktionen der Autoperforationsartisten - in denen mehr mit der Strategie des Schocks und der Faszination des Ekels gespielt wurde - eher unspektakulär war, reagierte das Publikum trotzdem sehr befremdet. Bereits in der Vorbereitung war es für Jörg Sonntag, der nicht nur Leiter der AG, sondern auch Mentor Lewandowskys war, äußerst schwierig gewesen, diese Ausstellung innerhalb der AG durchzusetzen.[986]

Zwei Schweriner Künstler mit sächsischen Wurzeln beendeten die Ausstellungs-Saison 1988 im großen Saal. **Michael Wirkner**, 1954 in Karl-Marx-Stadt geboren, war nach einem abgebrochenen Studium an der Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig 1981 nach Schwerin gezogen, um dort als freischaffender Maler zu arbeiten. **Klaus-Joachim Albert**, 1943 in Dresden geboren, hatte sich bereits 1978 nach seinem Studium an der Hallenser Hochschule für industrielle Formgestaltung (Fachrichtung Metall) im Bezirk Schwerin niedergelassen.

Vom 10.9.- 2.10.1988 waren im Leonhardi-Museum zehn großformatige Bilder sowie zehn Gouachen von Wirkner und fünf Metallskulpturen von Albert ausgestellt, wobei die Skulpturen an den Bewegungsreichtum der Malereien anknüpften und „diesen allmählich ausklingen" ließen.[987] (Abb. 29)

Wirkners Arbeiten waren von großer Intensität und voller Emotionen: In den Bildfolgen „Auferstehung", „Auflösung" und „Zerstörte Köpfe" verarbeitete er den tragischen Tod seines Vaters. Über drei Jahre hinweg waren ohne Unterbrechung Reihen von Blättern, Graphiken und Gemälden entstanden, an deren vorläufigem Abschluss die genannten Bildfolgen standen. Die Auferstehungs-Gouachen zeigten „von zuckenden Energiestrudeln durchgrellte Figuren" in blauer schwerer Fläche; die in Öl gemalten Köpfe gehen auf den Totenschädel zurück, der sich durch „eruptiv vorangetriebene

---

[985] Vgl. Katalog zur Ausstellung und Brendel. Gabriel. Görß. Lewandowsky - Ordnung durch Störung. Auto-Perforations-Artistik; Katalog, HfBK Dresden, Nürnberg 2006, Fotos S. 143. / Berlin/West 1989, S. 88.
[986] Gespräch mit Jörg Sonntag am 3.3.2006 in Dresden.
[987] Jürgen Karthaus: Landschaften als assoziationsreiche Erlebnisräume. Malerei von Michael Wirkner und Metallskulpturen von Klaus-Joachim Albert im Leonhardi-Museum; ST, 22.9.1988.

Pinselarbeit” immer weiter aufgelöst hat.[988] Es war vor allem eine die Form sprengende Malweise, in der Wirkner seinem Schmerz über den frühen Verlust des Vaters Ausdruck gab. Auch die „Seestücke” zeigen nur selten ein ruhiges, friedliches Gewässer, sondern lassen den Betrachter eher in Flutwellen, Wasserfälle und Strudel eintauchen.

Albert ging bei seinen metallskulpturellen Arbeiten von der kühlen Ästhetik des Metalls aus. Seine Faltungen entstanden in „enger Symbiose von Intention, Formfindung und der anzuwendenden Technologie”, konstruktives Denken und präzises Arbeiten waren dabei Grundvoraussetzungen. Seine drei auf Sockeln stehenden Faltungen („Variation I-III”, Neusilber) sowie die in einer Ecke stehende „Lebenskurve” (Edelstahl) bildeten im großen Saal den Rahmen für die farbig gefasste, 2,20 m hohe Stahlplastik „Tor des Windes”, welche die Mitte des Raumes beherrschte und den Rezensenten „in ihrer Gestalt an Mattheuers Jahrhundertschritt erinnerte.”[989]

Während Arbeiten Wirkners in Dresden 1987 bereits im Leonhardi-Museum in der Ausstellung „Figur” und auf der X. Kunstausstellung der DDR ausgestellt waren, handelte es ich bei Albert um seine Dresden-Premiere.

Mit **Veit Hofmann** kehrte zu Beginn des Ausstellungsjahres 1989 ein Künstler ins Leonhardi-Museum zurück, der hier in den 1970er Jahren bereits an mehreren Gruppen-Expositionen beteiligt und in den 1980er Jahren auf zahlreichen Dresdner sowie nationalen und internationalen Ausstellungen vertreten war.[990]

In seiner Eröffnungsrede zählte Matthias Flügge den 1944 in Dresden geborenen Künstler „zu den Stillen im Lande” und befand, dass er „sich irgendwie unsächsisch” verhält.[991] Dabei war Hofmann aufs engste mit Dresden verbunden: Als Sohn des Malers Werner Hofmann war er im Künstlerhaus in Loschwitz aufgewachsen, in un-

---

[988] Jörg Sperling im Katalog zur Ausstellung, o.S.

[989] Jürgen Karthaus: Landschaften als assoziationsreiche Erlebnisräume. Malerei von Michael Wirkner und Metallskulpturen von Klaus-Joachim Albert im Leonhardi-Museum; ST, 22.9.1988. Vgl. auch C.W.: Vom Gang individueller Naturen. Johan Christian Dahl, Ernst Hassebrauck, Michael Wirkner und Klaus-Joachim Albert in Dresden; Norddeutsche Zeitung, 24./25.9.1988.

[990] Im Leonhardi-Museum war Hofmann an den Ausstellungen „Dresdner Kunst heute”, „Kontraste” und „Das Meer” beteiligt; 1980 hatte er zusammen mit Helge Leiberg spontan die Zwei-Tages-Ausstellung „Bilder und Tanz” veranstaltet. Einzelausstellungen hatte er u.a. bereits in der Dresdner *Galerie Nord*, der Berliner *Galerie Mitte* und der Leipziger *Galerie Theaterpassage*; beteiligt war er u.a. an der IX. und X. Kunstausstellung der DDR sowie an Ausstellungen in Budapest, Kopenhagen und Krakow.

[991] Katalog zur Ausstellung, o.S.

mittelbarer Nachbarschaft von Herrmann Glöckner, Hans Jüchser, Max und Wilhelm Lachnit. Nach einer Lehre und Arbeit als Buchdrucker hatte er 1967-1972 an der HfBK bei Gerhard Kettner und Herbert Kunze studiert und 1985 als freischaffender Maler die Atelierwohnung seines Vaters im Künstlerhaus übernommen. Hier konnte er sein Werk in Gelassenheit vorantreiben, „Wiederholung nicht scheuen, sondern ihr fortschreitende Tiefe abgewinnen, ein ironisch selbstkritisches Verhältnis zu den Dingen und zur eigenen Produktion bewahren.”[992] Neben der Malerei beschäftigte sich Hofmann intensiv mit den verschiedenen druckgraphischen Techniken und entwickelte 1987 eine eigene Collagetechnik.[993] Er band eigene Bücher und bearbeitete „ausgewählt scheußliche Bücher, für die bekanntlich gern das beste Papier verwendet wird,” indem er sie bis zur letzten Seite übermalte, überklebte, schnitt oder stanzte.[994]

Im Leonhardi-Museum stellte Hofmann vom 22.4.- 21.5.1989 ausschließlich Bilder, Malbücher und Objekte aus, die in den letzten beiden Jahren entstanden waren. Zu den ausgewählten Tafelbildern gehörten Arbeiten wie „Kopf an Kopf”, „Megalithenlandschaft”, „Mulhaddart” und „Annäherung”, deren Bildflächen mit Strichen und Linien gefüllt sind, die Vorder- und Hintergrund in ein spannungsvolles Verhältnis setzen. Dabei wird das Element der Reihung deutlich hervorgehoben, Formen und Farben verbinden sich zu phantasievollen Gebilden. „Wenn ich ein Bild beginne, weiß ich noch nicht, was es am Ende werden soll, sondern das Abenteuer des Malprozesses führt mich zu meinem Ergebnis,” so Hofmann selbst.[995] Doch der Künstler bemalte nicht nur Leinwand, Hartfaser, Pappe oder Bücher, sondern ebenso Türen und Möbel, wie Stühle oder ein ebenfalls ausgestelltes großes begehbares Schrankobjekt.[996]

---

[992] Katalog zur Ausstellung, o.S.

[993] „Mit meinen Collagen kombiniere ich grundsätzlich aus eigenem verworfenen Bildmaterial früherer Zeichnungen, Aquarellen u. Originalgraphiken neue eigenständige Kompositionen.” (www.veithofmann.de)

[994] Katalog zur Ausstellung, o.S.

[995] www.veithofmann.de

[996] Vgl. Jürgen Karthaus: Erkundungen grenzüberschreitender Kreativität. Bilder und Malbücher von Veit Hofmann im Leonhardi-Museum; ST, 9.5.1989. / Ilona Schellenberg: Unablässiges Suchen nach unbekannten Wesenszügen. Zur Veit Hofmann-Ausstellung im Leonhardi-Museum; SZ, 6./7.5.1989. / Matthias Flügge: Eine permanente Metamorphose. Der Maler und Graphiker Veit Hofmann; BK 1/1990, S. 22.

Den Katalog mit einem Text von Matthias Flügge und mehreren Seriegraphien, Offsetdrucken und Radierungen hatte Hofmann im Selbstdruck hergestellt, [997] genau wie das Plakat zur Ausstellung, eine farbige Lithographie. (Abb. 121)

Klaus Werner konnte nach einer Beteiligung an den Expositionen „Figur" und „ELBA III" vom 27.5.- 25.6.1989 im Leonhardi-Museum erstmals in größerem Umfang ausstellen.[998] Der 1953 geborene Künstler war aus Weimar nach Dresden gekommen, um hier von 1980-1985 an der HfBK Malerei zu studieren. Im Rahmen von „ELBA III" hatten seine „surrealen Arrangements" Beachtung gefunden, und auch jetzt war ein „Gruß an Dali" ausgestellt. Neben Dali war es wohl vor allem Max Ernst, von dessen Werken sich Werner inspirieren ließ: Der „Blaue Engel" und „Individuelle Evolution" erinnern stark an die Formensprache dieses Künstlers. Auf den großformatigen Acryl- und Ölbildern „Metaphysisches Freiheitslied", „Für John Coltrane" und „Die Kinder Antäus'" agieren menschliche Figuren und Tiere unter- und miteinander, während die Arbeiten „Einkehr und Expansion", „Phasen der Erkenntnis II" sowie das Plakatmotiv aus geometrischen Formen wie Kreuz, Quadrat, Dreieck zusammengesetzt sind. (Abb. 122)

Die 16 im Leonhardi-Museum ausgestellten Bilder waren 1989 entstanden und verdeutlichten die große thematische Breite Werners von der griechischen Mythologie bis zum amerikanischen Jazz-Saxophonisten Coltrane. Der anlässlich seiner Ausstellung in der Kristallschiffedition erschienene Sonderdruck „I.K.A.N." enthält neben 14 Zeichnungen auch einen Text von Werner: „I.K.A.N. Intelligenz. Kraft. Anschauung. Natürlichkeit. Eine ebenso artifizielle wie artefaktene Kunst und ein Konzept, was auf positive Impulse der Erneuerung aus den eigenen substanziellen Fonds und der Verbrüderung zu einem neuen starken Ganzen durch das menschliche Bewußtsein hinzielt. Dann kommt man dahin, daß Malerei plastisch wirksam wird, indem sie die At-

[997] Ausstellungskatalog, 16 Blatt: Text von Matthias Flügge als Typoskript; 6 einfarbige Serigraphien von Veit Hofmann, handschriftlicher Text von Ernst Jandl im Offsetdruck, 6 mehrfarbige Offsetdrucke von Veit Hofmann, 6 teils überzeichnete Atelieraufnahmen im Offsetdruck nach Fotos von Christine Starke, Matthias Creutziger und Jan Ehlers, 2 einfarbige Radierungen von Veit Hofmann. 20x25 cm; Broschur, 100 Exemplare, Preis: 100 Mark.

[998] Personalausstellungen hatte Werner bereits 1988 in der Galerie Kunst der Zeit (Graphik und Plastik) und in der Galerie der HfBK (Malerei).

mung verändert, den Rücken stärkt, die Durchblutung beschleunigt, Gedanken frei macht: für den, der das teilnahmsvoll erlebt jedenfalls."[999]

Dietmar Zaubitzer, Jahrgang 1954, war, genau wie Werner, Anfang der 1980er Jahre von Weimar nach Dresden gekommen, um von 1981-1986 an der HfBK Malerei und Graphik zu studieren. Hier hatte er **Marion Kahnemann**, Jahrgang 1960, kennengelernt, die zur gleichen Zeit ein Studium im Fachbereich Plastik absolvierte. Für die Ausstellung im Leonhardi-Museum vom 1.7.- 30.7.1989 hatte Zaubitzer angeregt, seine Arbeiten mit denen der Bildhauerin zu kombinieren.

Kahnemann zeigte eine Reihe kleiner, max. 15 cm hoher Figuren und einige Objekte aus Karton, Gips, Holz, Blei und Stein, wobei sie mit Pappkarton tektonisch bauen, in Gips lyrisch erzählen, in Holz archaisch formen und in Stein Urkräfte bündeln konnte. Nichts war der Künstlerin für ihre Skulpturen zu klein oder zu alltäglich, sondern es waren vor allem die gewöhnlichen Dinge und einfachen menschlichen Haltungen, die sie in künstlerische Form verwandelte. Während in ihren Objekten oft hintergründiger Humor zu finden ist, den sie durch gestalterische Verfremdungseffekte erreicht, überzeugten ihre Figuren durch Aufrichtigkeit und Schlichtheit in der Form, die nur selten durch signalhaften Farbeinsatz aufgebrochen werden: „Sind einer Figur die Fäuste gefesselt über den Knien und die Seele im farbigen Netz der Bemalung, strafen der blutrote sinnliche Mund und die sehnsüchtigen Augen diesen Zustand Lüge. In Holz gehauen, so daß die Spur des Eisens zurückbleibt, werden die Figuren zur Metapher. Eine - schwarz gefärbt - steht wie ein Grundmotiv dieser Ausstellung im Raum."[1000]

Umgeben waren die Arbeiten Kahnemanns von kleinformatigen abstrakten Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen Zaubitzers. In dessen vielschichtigen Farbräumen von großer Tiefe konnte der Betrachter „Seelenlandschaften" finden, indem er sich in einem dick aufgetragenen „Grün verliert, mit einem Rot entflammt oder von einem Schwarz zurückgestoßen wird."[1001] Während die Malerei von Zaubitzer von einer suggestiven Lebenskraft, von unmittelbarem, körperhaften Ausdruck ist, sind seine Zeichnungen zurückhaltender. Hier reichten ihm Andeutungen, wenige Linien, um einem bestimmten Gefühl Ausdruck zu geben. In ihrer Kargheit kamen diese Blätter

[999] Klaus Werner, I.K.A.N.; Kristallschiffedition 1989; Katalog im Handdruck mit 14 Zeichnungen.
[1000] Regina Niemann: Eröffnung Marion Kahnemann / Dietmar Zaubitzer; Manuskript, S. 2.
[1001] Bernhard Gruner im Katalog zur Ausstellung, o.S.

der „klassischen Strenge” der Kahnemannschen Figuren am nächsten, und ein Rezensent vermochte hier Berührungspunkte zu entdecken, die er „so anfangs nicht gesehen hatte,”[1002] die sich aber auch im gemeinsam gedruckten Plakat wiederfinden lassen. (Abb. 123) Beide Künstler waren u.a. 1988 an der Dresdner Ausstellung „Blaues Wunder” beteiligt.

Ein Jahr nach Joachim Heuer bekam mit **Inge Thiess-Böttner** eine weitere hoch geschätzte Persönlichkeit der älteren Künstlergeneration eine Ausstellung im Leonhardi-Museum, wo die Malerin regelmäßig Expositionen ihrer jungen Kollegen besuchte!

Inge Thiess-Böttner, 1924 in Dresden geboren, hatte ihr Studium der Malerei nach Unterbrechung und Ortswechsel 1951 bei Wilhelm Lachnit an der HfBK abgeschlossen.[1003] Um die materielle Existenz ihrer Familie sichern zu können, arbeitete sie anschließend bis zu ihrem 63. Lebensjahr als Messegestalterin, für das Theater, im Trickfilmstudio, als Dozentin an einer Spezialschule für Textilgestaltung, in der Abgusswerkstatt der Skulpturensammlung und in der Puppentheater-Sammlung. Für ihre eigene künstlerische Arbeit blieb ihr zwar wenig Zeit, doch sie vernachlässigte diese nie ganz.

1980, im Alter von 56 Jahren, hatte Thiess-Böttner mit der Schaffung abstrakter Linol- und Schablonendrucke begonnen, aus denen sie in den folgenden Jahren eine eigene poetische Interpretation des Konstruktivismus entwickelte. Zu ihrer Stilent-

---

[1002] Jürgen Karthaus: Aufbruch in das Reich der Phantasie. Marion Kahnemann und Dietmar Zaubitzer im Leonhardi-Museum; ST, 20.7.1989. Der Rezension war eine Debatte über den Anspruch und die Qualität von Ausstellungen junger Künstler vorangestellt, da der Rezensent die Meinung eines Besuchers, „daß die VBK-Anwärter erst einmal etwas können müssen, bevor sie eine Ausstellung machen, in dieser Absolutheit nicht akzeptieren” konnte. Karthaus spricht sich dafür aus, dass die jungen Künstler gerade am Anfang ihrer Laufbahn in den Kleinen Galerien „Kommunikationsmöglichkeiten” brauchen, aber er forderte auch „hin und wieder mehr Bescheidenheit und eine strengere Selbstjury” und ermunterte schließlich das Leonhardi-Museum, „das Begonnene konstruktiv fortzusetzen, auch wenn manche das diesmal Gebotene ‘albern’ finden”.
Vgl. auch Rolf Segor: Mit Kunst teilhaben an öffentlicher Verständigung. Arbeiten von Marion Kahnemann und Dietmar Zaubitzer; SZ, 28.7.1989. Auch Segor wies darauf hin, dass diese Ausstellung bei einigen Besuchern Verunsicherung und Widerspruch auslösen könnte.

[1003] Begonnen hatte sie ihr Studium 1944 an der Dresdner Kunstakademie, 1945-47 war sie Privatschülerin von Ernst Hassebrauk, 1947 folgte die Wiederaufnahme des Studiums an der HGBL bei Max Schwimmer, 1949 die Fortsetzung an der HfBK in Dresden bei Karl Rade und Wilhelm Lachnit.

wicklung befragt, sagte sie selbst: „Das hat nicht so sehr mit Malen zu tun, als mit einer Balance der Gefühle."[1004]

Im Leonhardi-Museum waren vom 12.8.- 3.9.1989 vierzig farbige Graphiken ausgestellt. Die Mehrzahl der Blätter - alle ohne Titel - waren Unikate, an denen die Künstlerin „oft ebenso lange wie an einem Bild" arbeitete.[1005] Im virtuosen Umgang mit geometrischen Formen (Kreise, Halbkreise, Trapeze, Dreiecke, Ellipsen, Quadrate, Rechtecke) und mit großer Experimentierfreudigkeit hatte Thiess-Böttner konstruktive Kompositionen geschaffen, deren formale Reduktion ohne mathematisches Kalkül sind. „Die Form bei ihr ist Struktur, ist Schwingung, ist Ordnungsprinzip, ist sogar Empfinden, aber die Farbe ist bei ihr Empfindung schlechthin."[1006] Warme und kalte Farbtöne überlagern sich oder gehen ineinander über und erzeugen eine undurchschaubare Räumlichkeit, die trotz der Beschränkung auf Grautöne auch auf dem Plakat zu finden ist. (Abb. 124)

Thiess-Böttner, die bis 1985 an der Grenze zur Legalität in ihrem Atelier in der Borsbergstraße 7 selbst eine Kellergalerie betrieben hatte, in der vor allem junge Künstler wie Ralf Kerbach, Lutz Fleischer und Petra Kasten ihre ersten Expositionen zeigten,[1007] konnte ihre eigenen Arbeiten erst seit dem Ende der 1970er Jahre in vereinzelten Personalschauen ausstellen.[1008]

Petra Kasten, auf deren Anregung und Initiative die Ausstellung von Inge Thiess-Böttner stattgefunden hatte, und **Eva Anderson** hatten sich gemeinsam auf ihre Exposition im Leonhardi-Museum vorbereitet,[1009] und auch das Plakat war eine Gemeinschaftsproduktion. (Abb. 125)

Anderson, Jahrgang 1949, hatte ihrem Studium der Theaterplastik in der Fachschulabteilung der HfBK Dresden 1975 ein Plastik-Studium angeschlossen, und auch die

---

[1004] Karl-Siegbert Rehberg: „Zur Zeit Lebenskünstler". Anmerkungen zu einer Ausstellung mit Werken von Inge Thiess-Böttner; IN: Kaiser/Rehberg 2003, S. 242. Vgl. auch Karin Weber: Über Inge Thiess-Böttner, S. 225-230; Inge Thiess-Böttner: L'art pour moi!; IN: Kaiser/Rehberg 2003, S. 231-236.
[1005] Jürgen Karthaus: „Undurchschaubare" Räume geöffnet. Farbige Graphik von Inge Thiess-Böttner im Leonhardi-Museum; ST, 23.8.1989.
[1006] Joachim Menzhausen im Katalog zur Ausstellung, o.S.
[1007] Zu den Ausstellungen in der Kellergalerie Vgl. Kaiser/Petzold 1997, S. 176-178.
[1008] Thiess-Böttner konnte u.a. 1978, 1985 und 1987 in den Dresdner Galerien Kunst der Zeit und Mitte, sowie 1988 im Schloss Mosigkau bei Dessau ausstellen.
[1009] Anderson und Kasten hatten sich in Vorbereitung der Ausstellung Arbeitszusammenhänge geschaffen, um die plastischen Arbeiten auf die Malerei beziehen zu können und umgekehrt.

sechs Jahre jüngere Kasten hatte an der HfBK studiert, allerdings Malerei und Graphik (1976-1981), und sie war von 1986-1988 Meisterschülerin bei Günter Horlbeck. Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, „die ihrem spezifischen persönlichen und gesellschaftlichen Zeitempfinden Form verleihen", haben sich die beiden Künstlerinnen „in besonderem Maße dem Gestischen verschrieben und treiben diese expressive Intention mit Konsequenz bis in Bereiche der freien Figuration vor."[1010] Grundthema der Ausstellung im Leonhardi-Museum (9.9.- 7.10.1989) war der Tanz - „cross rhythm" deshalb auch ihr Titel.

Anderson spürte in ihren feingliedrigen Skulpturen aus Gips, Zement, Draht, Glassplittern und Farbe der Rhythmik des fragilen Körpers nach. Die meist paarweise agierenden Figuren waren linear ausgerichtet und auf organische Formen reduziert. Zwischen den schlanken Gestalten, die in der Bewegung ihre Existenz zu behaupten oder immer wieder neu zu erringen haben, „vollzieht sich ein erregendes Spiel, ein fast ekstatisches Geschehen, das Polaritäten deutlich sichtbar macht." Die Paare „Tanz V" (1984, Beton und Farbe, 44 cm) und „Mißklang" (1989, Gips und Farbe, 117/134 cm) waren zwei Beispiele einer solchen tänzerischen Annäherung bzw. Abstoßung. (Abb. 30)

Kastens malerischer Ausdruck war expressiver, heftiger. Neben großen Gemälden wie „Feldlinien (1988, 240x104 cm) und „Kommen" (1989, 140x110 cm) malte sie mit Tusche, Pastell und Kreide vor allem großformatige Blätter (78x108 cm), wobei die Fläche „unmittelbarer das freie Spiel der rhythmischen Formen zuläßt und bereitwilliger den Raum für vielgestaltige Figurationen, für Farb- und Formklänge freigibt." Durch mehrfache Überlagerung von expressiven Formelementen bewegte sich Kasten an der Grenze zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, wobei sie sich in den ausgestellten Arbeiten auf reine Bewegungen konzentrierte: Breite Pinselstriche hinterließen tänzerische Spuren, Drehungen, die sich bis zu einem Wirbel steigern konnten. Die verwandte Farbskala war grell, kontrastreich und voller „taktartig gesetzter Farbmetaphern".[1011]

[1010] Fritz Jakobi im Katalog zur Ausstellung, o.S.
[1011] Fritz Jakobi im Katalog zur Ausstellung, o.S.

Beide Künstlerinnen waren bereits an mehreren Gruppen-Ausstellungen im Leonhardi-Museum beteiligt, und vor allem Kasten hatte ihr Werk seit 1982 schon in einigen Einzel-Expositionen in Dresden und Berlin vorgestellt.[1012]

Als Jahresabschluss hatte die AG Leonhardi-Museum vom 11.10.- 15.10.1989 eine Aktionswoche geplant, in welcher im großen Saal täglich von 12 bis 22 Uhr eine Aktion stattfinden sollte. Anfang September noch ordnungsgemäß beantragt und genehmigt,[1013] fiel diese Veranstaltung im Oktober mit den politischen Demonstrationen des Herbstes 1989 zusammen und wurde von den beteiligten Künstlern als „spontane Reaktion auf das, was auf der Straße passierte” unter dem Titel „**ALLTAG - Fünf Tage für ELBA**” durchgeführt:[1014] Die Aktionen sollten durch das Ineinandergreifen von verschiedenen künstlerischen Strömungen einen Dialog zwischen Künstler und Publikum, eine neue, andere Sicht auf den sich rasch verändernden Alltag anbieten.

Der erste Abend fiel den sich überschlagenden politischen Ereignissen zum Opfer, der eingeladene Berliner Künstler Kurt Buchwald telegrafierte: „die ereignisse haben alles überholt / aktion fällt aus”.[1015]

Der Maler Andreas Hegewald und der Cellist Peter Koch gestalteten den zweiten Abend mit einer Uraufführung. Nachdem Manfred Wiemer sechs Geschichten von der imaginären Verwandlungsfähigkeit zweier Mädchen vorgelesen und damit dem Abend das Motto „Im Namen der beiden Mädchen” gegeben hatte, verwandelte der Cellist Koch Zeichnungen von Hegewald, die in drei Blöcken an den Wänden hingen, in Klangstrukturen.[1016] (Abb. 126) Seinen Anfang hatte dieses Projekt im November 1988 bei den Berliner Jazztagen genommen, wo Hegewald diese Folge von Blättern

---

[1012] Kasten war im Leonhardi-Museum 1982 am „Frühstück im Freien”, 1987 an „Kunst und Sport” sowie gemeinsam mit Anderson an „Figur” und „ELBA III” beteiligt.
[1013] Antrag von Jörg Sonntag an das Volkspolizei-Kreisamt Dresden, Bereich Erlaubniswesen.
[1014] Gespräch mit Jörg Sonntag am 3.3.2006 in Dresden.
[1015] Henrik Weiland: ALLTAG - Fünf Tage für ELBA. Installation - Aktion - Musik im Dresdner Leonhardi-Museum; Union, 23.10.1989, S. 4.
[1016] „An der Stirnseite des Museums war die erste Abteilung Musikgraphiken angebracht, welche aus fünf querformatigen schwarz-weiß-Zeichnungen im Format A0 besteht. Rechterhand hing die zweite Abteilung mit drei Hochformaten A0, deren Blätter in Schwarz, Grün und Braun gearbeitet sind, sowie linkerhand die dritte Abteilung mit zwei Querformaten A0. Diese ist ebenfalls in Schwarz ausgeführt. Jedes Blatt der Musikgraphiken, welches in der jeweiligen Abteilung durchnummeriert ist, beinhaltet eine Spieldauer von fünf Minuten.” (Steffen Thiemann: Im Namen der beiden Mädchen. Ein Projekt von Andreas Hegewald und Peter Koch; BK 2/1990, S. 12.)

zu musikalischen Improvisationen des Cellisten gezeichnet hatte. „Die so entstandenen Arbeiten prägten die musikalischen Festlegungen, welche Koch nun seinerseits vornahm.” Bei der Rückverwandlung im Leonhardi-Museum saß der Musiker dann immer im Blickkontakt zu den Zeichnungen und bot ein eindringliches Cellospiel, sodass sich durch die visuelle Gegenwart der musisch-sinnlichen Linienführung Hegewalds „beide Medien zu einem optischen Klangkörper” verbanden.[1017]

Am Abend des 13. Oktober folgte „Boot und Baucherstehung” - eine Aktion und Installation von Richard Mansfeld, Volker Lenkheit, dessen Tochter Luise und Anka Zimmer. Die Installation setzte sich aus Bildern von Lenkheit und Puppen von Mansfeld zusammen. „Zur Aktion projektions-malte Volker, während ich improvisationsdichtete. Anka und ich bewarfen das Publikum mit Konfetti und Papierfähnchen und fütterten es mit Schmalzstullen. Anka malte mir das Glied grün an, damit ich eine Frottage machen konnte - Kunst setzt Zeichen in die Zeit, zeitweilig und zeichenhaft. Luise sammelte umgefallene Puppen in ihren Puppenwagen.”[1018] (Abb. 127)

Während des vierten Abends irritierten die Maler Klaus Werner und Peter Bauer sowie der Cellist Frieder Dittmann mit ihrer Aktion „russischer indianer - möglichkeit eines auswegs” das Publikum, denn die Anwesenden wurden zu Mitakteuren. Der Saal war mit Alltagsgegenständen aller Art gefüllt, in Kopfhöhe hing ein Faltboot von der Decke, dazwischen bewegten sich die drei Künstler: Sie lagen auf dem Boden, krochen durch den Raum, ließen durch „lichtschattenwerfendes Spiel von Taschenlampen” für Sekunden Kunstwerke entstehen, bettelten und buhlten, musizierten, gerieten in Ekstase und begannen schließlich, das perfekt Geschaffene zu zerstören. Zum Ende hin wurde „das aufgehangene Faltboot aus der Umstrickung gelöst und ins Freie der Nacht transportiert. Der Mensch trägt das Boot - die herkömmliche Funktion wird unbedeutend, wichtiger ist der bewußt andere Umgang mit uns umgebenden Vorgängen. Die ‘möglichkeit eines auswegs’!”[1019] (Abb. 31)

Am fünften und letzten Abend, dem 15. Oktober, verwandelte der Künstler Jörg Sonntag im Rahmen seiner Installation und Aktion „Schöpfung” den Saal in einen Tempel, eine Höhle. Wände und Fußboden hatte er mit eigenen skripturalen Zeich-

---

[1017] Steffen Thiemann: Im Namen der beiden Mädchen. Ein Projekt von Andreas Hegewald und Peter Koch; BK 2/1990, S. 12.
[1018] Richard Mansfeld: Jugendstil im Tal der Blinden; IN: Haarmann/Gillen 1990, S. 326 f.
[1019] Henrik Weiland: ALLTAG - Fünf Tage für ELBA. Installation - Aktion - Musik im Dresdner Leonhardi-Museum; Union, 23.10.1989.

nungen gefüllt, jede Ecke durch ein Objekt einem der vier Elemente zugeordnet: Feuer (Unterteil eines Badeofens), Wasser (Wärmflasche mit Abführschlauch), Erde (kreisförmiges Holzgefäß zum Sandsieben) und Wind (Windmaschine in Form einer Schreibtischlampe). Diese Objekte waren vergoldet, denn es herrschten „Goldige Zeiten." Sonntag trat barfuß, weißgekleidet und -geschminkt auf, durchquerte den Raum, flößte jedem Element Leben ein und goss sich schließlich selbst eine Flasche Goldbronze über den Kopf. „Dann legte er sich, Beine und Arme schräg gegrätscht, auf das Zentrum, den 'Mittelpunkt der Welt', die Lampen verlöschten. Nach Minuten wurde er aus dem Dunkel getragen."[1020] (Abb. 32)

Die fünf Tage Künstler-Alltag waren voller Bewegung und Handlungen, die aufmerksam, nachdenklich und betroffen machen sollten, die gleichermaßen schockierten wie motivierten - der DDR-Alltag im November 1989 war genau davon geprägt, und die Aktionswoche im Leonhardi-Museum „wurde von den Leuten auf der Straße sehr gut angenommen."[1021]

Die Künstler dokumentierten diese Aktionstage in einer Schuber-Edition mit 13 großformatigen Fotos, Texten von Mansfeld, Bauer, Sonntag sowie Werner und Original-Graphiken.[1022]

1990 setzte die AG Leonhardi ihr Ausstellungs-Programm im Leonhardi-Museum in „freier Trägerschaft" fort, denn der VBK war seit Anfang April 1990 mit seiner eigenen Auflösung beschäftigt.[1023]

Die erste Exposition des Jahres 1990 knüpfte direkt an die Aktion „ALLTAG - 5 Tage für ELBA" vom Herbst 1989 an, denn **Andreas Hegewald**, der dort gemeinsam mit dem Cellisten Peter Koch den zweiten Abend gestaltet hatte, gab nun in einer Personalausstellung einen Einblick in seine jüngsten Arbeiten.

Hegewald, Jahrgang 1953, hatte 1978-1983 an der HfBK Dresden Malerei und Graphik studiert, 1984 zusammen mit Petra Kasten und Lutz Fleischer den Leitwolfver-

---

[1020] Henrik Weiland: ALLTAG - Fünf Tage für ELBA. Installation - Aktion - Musik im Dresdner Leonhardi-Museum; Union, 23.10.1989.
[1021] Gespräch mit Jörg Sonntag am 3.3.2006 in Dresden.
[1022] Ein Exemplar befindet sich in der Sondersammlung der SLUB in Dresden.
[1023] Vgl. Kap. 2 dieser Arbeit.

lag gegründet und war im Leonhardi-Museum schon an den Ausstellungen „Figur" und „ELBA III" beteiligt.

Vom 21.4.- 20.5.1990 zeigte er im großen Saal unter dem Titel „rumor" fünf große Brandbilder („Rumor I-V", je 3x1,5 m) sowie die plastische Arbeit „Stele für Tschernobyl" (Esche, Kiefer, Beton, 3,10 m hoch): Die aus „vergilbtem Polyurethan bestehenden, schwarz bemalten 'Brandbilder' bezeugten deutlich die Kraft des Natürlichen, dem alles Zeitliche anheimfällt. Der Schreck, daß die scheinbar dauerhafte Plaste nach zehn Jahren bereits zerfällt, 'das grausame und beruhigende' des Verfalls, trifft hier auf die Furcht vor den von Menschen bewirkten Zerstörungen wie im Fall Tschernobyl."[1024]

Im kleinen Katalog ist ein Zyklus von fünf Tuschzeichnungen abgebildet, die von je einem Vers des Künstlers begleitet werden.[1025] Die Blätter erinnern - wie das Plakat zur Ausstellung (Abb. 128) - mit ihren Schwüngen, Knäueln und Tupfern an asiatische Kalligraphie. Aber vor allem kann man als Betrachter Weite und Klang spüren, da das künstlerische Werk Hegewalds, der seit seiner Zeit als Thomaner in Leipzig aufs engste mit der Musik verbunden ist, wesentlich von musikalische Strukturen bestimmt wird.[1026] So experimentierte Hegewald auch seit 1982 in der von ihm gegründeten Rennbahn-Band, in welcher bis zu einem Dutzend Künstler spielten (u.a. L.P. Newman, D. Zaubitzer, K. Werner, C. Just und J. Sonntag) mit freier, assoziativer Musik und kosmisch, astralen Klängen.

Hegewald konnte 1990 bereits auf eine Reihe von Personalausstellungen zurückblicken und war auf der 12. Bezirksausstellung Dresden mit drei Offset-Graphiken vertreten.

Wie Hegewald war auch **Paul Böckelmann** 1988 am Projekt „ELBA III" beteiligt. Von ihm war der graphische Zyklus „sprach-bild-los" ausgestellt. Vom 26.5.- 24.6.1990 zeigte er im Leonhardi-Museum ausschließlich Metallplastiken unter dem Titel „boragk-fe". (Abb. 129)

[1024] Andreas Hegewald; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1997. Vgl. auch Jürgen Schieferdecker: Fragmentarische Aspekte einer ausgreifenden Konzeption. Farbige Blätter und Plastik von Andreas Hegewald bei „Rahmen & Bild"; DNN, 4.5.2005.

[1025] Der im Katalog angegebene Name Andreas Koziol ist ein Pseudonym Hegewalds.

[1026] Hegewald war nicht nur 1964-72 Sänger im Thomanerchor Leipzig, sondern 1975-78 auch Küster und stellvertretender Organist der St. Pauli-Kirche in Dresden.

Böckelmann, 1952 geboren, hatte 1977-1982 bei Gerhard Kettner an der HfBK Dresden Graphik studiert, sich anschließend in Altenau, einem alten Dorf zwischen Torgau und Riesa, niedergelassen und hier mit dem plastischen Gestalten begonnen: „1985/86 die ersten Versuche, Zeichen in den Raum zu setzen. Entdeckung, daß unsere Welt voll Abfall ist; nicht mehr Brauchbarem, sichtbar Überflüssigem (aus dem Überfluß?); Schrott. Das Eisen (Stahl), seine lange Geschichte, seine offensichtliche Härte, die von Wasser und Luft angegriffen wird, das uns das tägliche Leben ermöglicht, erfüllt meine Vorstellung des Materials für die Raumzeichen."[1027]

Böckelmann verarbeitete in seinen Skulpturen metallenen Abfall, den er aus einer benachbarten Schweißerschule bekam. Dünne Eisen-Blättchen, ausgestanzte Platten, gedrehte Stangen oder einzelne Eisenräder schweißte er zu Skulpturen zusammen, die trotz des schweren Materials leicht und filigran wirken. Die Oberfläche blieb unbehandelt, Böckelmann schloss den Rost in den künstlerischen Prozess ein, er sollte irgendwann die Schweißnähte überdecken und Figuren von geschlossener Form entstehen lassen. Im Leonhardi-Museum zeigte er Skulpturen-Gruppen wie „Der eiserne Wald", „1526" und „Das Segel im Traum einer tollen Frau". Obwohl Böckelmann abstrakte Formlösungen am geeignetsten erschienen, um seine Reflexionen auszudrücken, können einzelne dieser Stahlplastiken eine Figürlichkeit nicht verleugnen. Andere Montagen erinnern an die Schrott-Skulpturen des Schweizer Künstlers Jean Tinguely, wobei Böckelmann auf kinetische Momente verzichtete.

Seit Mitte der 1980er Jahre war Böckelmann mit seinen Graphiken an nationalen und internationalen Ausstellungen beteiligt, seine Skulpturen aber stellte er im Leonhardi-Museum erstmals in der Öffentlichkeit vor.

Parallel zur Ausstellung wurde eine Konzertreihe mit dem Titel „Musik ohne Soße" ins Leben gerufen.[1028] Das erste Konzert fand am 24. Juni statt: Der Hallenser Komponist Hans J. Wenzel spürte in seiner „Metallophonie III" „mit viel Phantasie und Klangsinn die akustische Dimension" der Böckelmannschen Metallskulpturen auf,

---

[1027] Paul Böckelmann im Katalog zur Ausstellung. Böckelmann hatte gemeinsam mit seiner Frau, der Künstlerin E.R.N.A, in Altenau einen alten Pfarrhof ausgebaut. Vgl. www.paul-boeckelmann-erna.de
[1028] Diese Formulierung basierte auf Eric Saties Äußerung „musique sans sauce", mit der er Anfang des 20. Jahrhunderts seine eigene Musik charakterisierte. Vgl. Faltblatt zur Konzertreihe.

indem er sie zum Klingen brachte.[1029]

Osmar Osten, der sich im kleinen Katalog zur Ausstellung selbst mit den Worten: „Ich. OSMAR-OSTEN bin soundso alt und habe soundsoviele Ausstellungen gehabt. Ich habe da und dort bei dem und dem studiert - lebe und arbeite ab und zu hier und da," vorstellte, wurde 1959 als Bodo Osmar Münzner in Karl-Marx-Stadt geboren und wuchs schon als Jugendlicher in die Kunst-Szene seiner Heimatstadt hinein. Er hat Zeichenzirkel bei Mitgliedern der Gruppe *Clara Mosch*, den *Neruda-Club* und die *Galerie Oben* besucht und die für ihn wesentlichen Anreger Carlfriedrich Claus und Gerhard Altenbourg in der älteren Künstlergeneration gefunden. Während seines Studiums an der HfBK in Dresden von 1980-1985 war ihm die wichtigste Bezugsperson der Otto Dix-Drucker Roland Ehrhardt, aber auch zu Horst Schuster und Siegfried Klotz fühlte er sich hingezogen. Sein Mentor bei der Aufnahme in den VBK war der Leipziger Künstler Hartwig Ebersbach. Osten lebte und arbeitete seit 1985 freischaffend in Dresden und Karl-Marx-Stadt, wo er seit 1987 in „Osmars Verlag" eigene Editionen herausgab.[1030]

Im Leonhardi-Museum zeigte er vom 30.6.- 29.7.1990 Malerei und Graphik zum Thema „Cafeteria". (Abb. 130) In einer Serie von expressiven Gemälden wirbelt verschiedenes Mensa-Zubehör über die Leinwand, die Ölfarbe ist dick und mit breitem Pinselstrich aufgetragen. Einzelne Gegenstände wie Gläser, Schüsseln und Dosen sind im Durcheinander zu erkennen, und ein Bildtitel unterstrich die Einstellung Ostens zu diesem Ort der Nahrungsaufnahme: „Cafeteria - ohne mich" (1990, Öl, 70x100 cm). Die beiden Ölbilder „Das schwule Jahrhundert I und III" waren eher flächig gearbeitet, spielten jedoch auch mit dem Formenvokabular von Flaschen und Gläsern.

Osten hatte seit 1985 mehrere Personalausstellungen in Karl-Marx-Stadt, Leipzig, Annaberg und Dresden.[1031]

[1029] Ausführende waren unter der Leitung von Hans J. Wenzel Schüler der Kinderkompositionsklassen Halle und Dresden sowie Studenten der Kompositionsabteilung der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber" Dresden; Manfred Michel spielte Klarinette und Werner Klemm Violoncello. Vgl. Faltblatt zur Konzertreihe.

[1030] Vgl. www.osmarosten.de

[1031] In Dresden hatte Osten 1988 in der *Neuen Dresdner Galerie* und der *Galerie der HfBK* ausgestellt.

Vom 4.8.- 2.9.1990 bespielte **Tobias Stengel** den großen Saal des Leonhardi-Museums mit seinen Objekten. Stengel, wie Osten Jahrgang 1959, hatte 1981-1986 Plastik an der HfBK in Dresden studiert und während dieser Zeit bereits mit seinen beiden Kommilitonen Matthias Jackisch und Christian Späte zusammengearbeitet.[1032] Seit 1987 realisierten die drei Bildhauer dann unter dem Namen „Gruppe Meier” gemeinsame Projekte im öffentlichen Raum, mit denen sie „Ideen-Zeichen für eine Wiedergeburt des Gedankens vom ager publicus” setzen wollten.[1033]

Stengels eigenes künstlerisches Werk hatte sich von der figurativen Formenwelt über „wild-zerklüftete post-figurative Holzskulpturen” zur räumlichen Inszenierung entwickelt.[1034] In seinem aktuellen Schaffen verstand er seine Arbeiten nicht mehr als „Einzelnes, sondern (als) Ausschnitte einer sich insgesamt ergebenden Struktur. Kreisläufe entwickeln sich aus der Fläche und spiegeln auf sie zurück, beschreiten den Weg zum Nächsten und versuchen, Unendlichkeit im Dimensionssprung von Körper und Raum zu Fläche und Linie und deren Umkehr einzufangen.”[1035]

Stengel verwendete vorgefundene Strukturgebilde aus Natur und Technik wie Wurzelgeflechte, Hartholzpflaster oder Bordwände von Eisenbahnwaggongs als Ausgangsmaterial für seine Plastiken. Der Saal des Leonhardi-Museums wurde beherrscht von drei großen Arbeiten aus Holzpflaster und Stahl: zwei „Bewegbaren Platten auf Gestell” und einer Bodenplastik in der Form eines umgekippten Brückenbogens. Kleinere Objekte aus Sandstein und gefaltetem Stahl sowie auf Presspappe gemalte Farbstrukturen und drei Zeichnungen vervollständigten die Inszenierung Stengels und stellten einen weiteren Teil seiner subjektiven Forschung „nach allgemeinen Darstellungen ästhetisch kanonisierter Gesetze von Welt und Existenz” dar.[1036] (Abb. 131)

Nachdem Stengel von 1987 bis 1989 hauptsächlich mit der „Gruppe Meier” ausgestellt hatte, bekam er im Leonhardi-Museum erstmals die Möglichkeit einer Personalexposition.

[1032] Matthias Jackisch, Jg. 1958, und Christian Späte, Jg. 1959, hatten ebenfalls 1981-86 an der HfBK im Fachbereich Plastik studiert.
[1033] Christoph Tannert: Räume als Bildträger; IN: Berlin/West 1989, S. 86.
[1034] Gunter Ziller: Zweifel an Objektivität der Welt. Zur Ausstellung des Plastikers Tobias Stengel im Leonhardimuseum; Die Union, 17.8.1990. Vgl. auch: Gunter Ziller: Tobias Stengel im Dresdner Leonhardimuseum; BK 10/1990, S. 16.
[1035] Tobias Stengel im Katalog zur Ausstellung, o.S.
[1036] Gunter Ziller: Zweifel an Objektivität der Welt. Zur Ausstellung des Plastikers Tobias Stengel im Leonhardimuseum; Union, 17.8.1990.

Zwölf Jahre nach seiner ersten Einzelausstellung im Leonhardi-Museum kehrte **Günther Hornig** vom 8.9.- 7.10.1990 in den sanierten Saal der Galerie zurück, um Gemälde und Objekte aus den letzten beiden Jahren vorzustellen. Der 53jährige Künstler war seit 1968 Oberassistent im Grundlagenstudium der Abteilung Bühnenbild an der HfBK Dresden und hatte fast zwei Generationen von Studenten dieser Fachrichtung mit kreativen Anregungen in ihrer individuellen Entwicklung bestärkt. Einige von ihnen - wie Ursula Scheib, Karla Woisnitza, Andreas Bliemel oder die Autoperforationsartisten - hatten mittlerweile selbst im Leonhardi-Museum ausgestellt.

Trotz intensiver Lehrtätigkeit hatte Hornig in seinem Atelier im Künstlerhaus Loschwitz sein eigenes künstlerisches Werk konsequent weiterentwickelt. In den letzten fünf Jahren hatten sich die Strukturen und Detailformen seiner Collagen, Bilder und plastischen Objekte „mehr und mehr auf kristalline Klarheit und geometrisch konstruktive Strenge konzentriert."[1037] Die im Leonhardi-Museum gezeigte zwölfteilige Serie „o.T." (Latex auf Leinen) bestand aus komplexen, vielschichtigen geometrischen Struktursystemen, die sich überlagern, aneinander grenzen, ineinander übergehen, bisweilen auch eine räumliche Tiefe erzeugen und „denen sich Emotionales in Gestalt der kräftigen Farben zugesellt."[1038] Mit den plastischen Objekten „a-c" (Latex, Leinen, Hartfaser) realisierte Hornig eine tatsächliche Verräumlichung seiner Malerei, indem er die kristallinen Formen in den realen Raum hineinwachsen ließ. (Abb. 132)

In den 1980er Jahren konnte Hornig auf Einzelausstellungen in Berlin und Dresden seine Werke zeigen und war gegen Ende des Jahrzehnts auf der X. Kunstausstellung der DDR sowie der 12. Bezirksausstellung Dresden vertreten.

Ende 1990 trafen sich Vertreter der Stadt Dresden mit Mitgliedern der Leonhardi-Erbengemeinschaft, um über die Zukunft des Leonhardi-Museums zu sprechen. Ergebnis dieses Treffens war, dass die Stadt das Angebot der Erbengemeinschaft annahm, das Haus weiterhin im Sinne seines Begründers Eduard Leonhardi zu nutzen

[1037] Gunter Ziller: Künstler und Lehrer. Günther Hornig im Leonhardi-Museum Dresden; Union, 10.9.1990.
[1038] Andreas Hünecke: Der Weg in den Raum. Zum Schaffen des Malers Günther Hornig; BK 12/1990, S. 34ff.

und vor allem lebendige Dresdner Kunst auszustellen. Gleichzeitig verpflichtete man sich, eine Auswahl von Gemälden des Landschaftsmalers museal zu präsentieren.

Der Wunsch der AG Leonhardi, das Museum als Verein zu einem „Zentrum zeitgenössischer bildender Kunst” [1039] auszubauen, konnte in diesem Rahmen nicht erfüllt werden, und die AG löste sich auf.

Am 1.1.1991 übernahm Ulrike Haßler-Schobbert im Auftrag des Kulturamtes die Leitung der städtischen Galerie Leonhardi-Museum und zeigte im Sommer 1991 erstmals nach 40 Jahren wieder Arbeiten von Eduard Leonhardi in den Räumen des Museums.[1040]

9.4 Public Relations

Die Öffnungszeiten wurden im Vergleich zu den Vorjahren um einen Tag verkürzt: Der große Saal des Leonhardi-Museums war ab 1986 nur noch Mi-Fr von 14-18 Uhr und Sa-So von 10-18 Uhr geöffnet. Eröffnet wurden die Ausstellungen formal immer von Helga Flach, und in einigen Fällen hielt sie auch eine längere Rede (AG Leonhardi-Museum, Figur, ELBA III, Joachim Heuer, Paul Böckelmann). In der Regel waren es aber Kunstwissenschaftler aus Dresden (u.a. Gerd Söder, Gerlint Söder, Gunter Ziller, Regina Niemann), Berlin (u.a. Fritz Jakobi, Matthias Flügge, Inka Schube) oder Leipzig (Christian Heckel), welche anlässlich einer Eröffnung über das Werk der Künstler sprachen. Während der Vernissage von Reinhard Sandner fand eine Lesung von Bernd Igel statt, Klaus Werner las bei seiner Eröffnung eigene Texte und Robert Rehfeldt sang inmitten seiner Werke zur Gitarre.

Musikalische Beiträge und Konzerte gehörten vor allem 1989 und 1990 regelmäßig zu den Ausstellungen. Im Rahmen der Veit Hofmann-Exposition traten der Musiker Konrad Bauer und die Tänzerin Arila Siegert gemeinsam auf. Hans. J. Wenzel komponierte für Paul Böckelmann eine Metallophonie, die im Leonhardi-Museum aufgeführt wurde und den Auftakt einer Konzertreihe mit dem Titel „musik ohne soße” bildete.

Zu allen Ausstellungen erschien ein kleiner Katalog, der in Format (19x20 cm) und Layout in der Regel einheitlich gestaltet war und entweder 8 oder 12 Seiten umfass-

---

[1039] Vgl. Brief von Jörg Sonntag an Ulf Göpfert vom 20.8.1990.
[1040] Galerie Dresden 2004.

te. Jedes Deckblatt zierte das neu gestaltete Logo in der Form eines „g” in Verbindung mit dem Namenszug „Leonhardi-Museum / Galerie Ost”.[1041] Die Abbildungen waren in der Regel ganzseitig und ausschließlich schwarzweiß, die biographischen Angaben zu den Künstlern wurden manchmal durch ein Porträtfoto und/oder einführende Texte ergänzt. Neben Helga Flach, die für die Redaktion der Kataloge zuständig war, schrieben u.a. Eugen Blume (Robert Rehfeldt), Horst Zimmermann (Joachim Heuer), Jörg Sperling (Wirkner), Joachim Menzhausen (Inge Thiess-Böttner) und Petra Resch (Günther Hornig) die Katalogtexte. Die Künstler Klaus-Joachim Albert, Andreas Hegewald und Tobias Stengel fügten ihren Katalogen eigene Texte hinzu. Die Autoperforationsartisten gestalteten ihren 20seitigen Katalog selbst, indem sie ausführliches biographisches Material mit Porträtfotos von Thomas Florschütz durch eine Dokumentation ihrer Aktionen mit Fotos (u.a. von Werner Lieberknecht) und Rezensions-Auszügen (u.a. von Christoph Tannert und Gabriele Muschter) erweiterten.

Veit Hofmann und Klaus Werner haben ihre Kataloge selbst gedruckt: Hofmann hat 100 Exemplare mit eigenen Original-Graphiken und einem Typoskript von Matthias Flügge hergestellt, Werner ein Buch mit 14 Zeichnungen und einem Text in der Kristallschiff-Edition herausgegeben.[1042] Die Künstler des Projektes „ALLTAG - Fünf Tage für ELBA” haben ihre Aktionen fotografisch dokumentiert und die Fotos anschließend mit Texten und Graphiken in einem Schuber zusammengefasst.

Plakate und Einladungskarten gestalteten die Künstler nach wie vor individuell. Während Einladungen nur selten als Originalgraphik gedruckt wurden, gab es bis auf zwei Ausnahmen zu jeder Ausstellung ein Plakat.[1043] Bei deren Herstellung setzte sich der Siebdruck als bevorzugte Technik durch. Bei geringem finanziellen Aufwand eröffnete dieses Verfahren vielfältige, auch farbige, Möglichkeiten, ließ Experimente und Spontaneität zu. Mehr als die Hälfte der Plakate waren mindestens zweifarbig, Eva Anderson und Petra Kasten haben ihren Siebdruck anschließend noch übermalt. Otto Sander hat eine kleinformatige Radierung handschriftlich mit allen nötigen Angaben versehen, Veit Hofmann eine Farblithographie gedruckt.

[1041] 1990 wurde das Logo nicht mehr verwendet und Andreas Hegewald sowie Tobias Stengel veränderten auch das Format ihres Kataloges.

[1042] Während der Katalog von Hofmann zu einem Preis von 100 Mark verkauft wurde, kosteten die kleinen Kataloge zwischen 1,50 und 2 Mark.

[1043] Die Künstler Bearach/Colden/Habedank/Köhler/Richter und Albert/Wirkner haben kein Plakat gedruckt.

Ende 1988 gab der Rat des Stadtbezirkes Ost der Stadt Dresden, Abteilung Kultur eine „Imagebroschüre” mit dem Titel „Das Leonhardi-Museum in Dresden-Loschwitz” heraus. Die Redaktion des 32seitigen Heftes lag in den Händen von Helga Flach, die auch die Texte geschrieben hat. Zunächst werden Leben und Werk des Namengebers Eduard Leonhardi vorgestellt und die (Bau-)Geschichte des Leonhardi-Museums von 1884-1962 beschrieben. Neben historischen Fotos und zwei Gemälden von Eduard Leonhardi sind auch die Sprüche, welche die Außenwand des Museums schmücken, abgebildet.

Im nächsten Beitrag geht Flach auf die „Ausstellungen von Mitgliedern des VBK seit 1963” ein. Nachdem sie das erste Aktiv Bildender Künstler noch namentlich vorstellt, nennt sie die Namen der nachfolgenden AG-Mitglieder nicht mehr, zählt lediglich einige Ausstellungen, vor allem Gruppen-Expositionen, auf. Eine (unvollständige) „Übersicht der Studio-Ausstellungen des VBK-DDR” sowie drei Ausstellungsfotos und Plakatabbildungen schließen dieses Kapitel ab.

Im dritten Teil konzentriert sich die Autorin auf die „Galerie der Volkskunst im Leonhardi-Museum” und verweist darauf, dass hier „das bildnerische Volksschaffen im Bezirk Dresden eine ständige repräsentative Ausstellungsmöglichkeit erhielt, wie sie in dieser Art in keinem anderen Bezirk vorhanden ist.” Es folgen eine Ausstellungsübersicht, Fotos und Plakate.

Die Rückseite der Broschüre zeigt die Thea Richter-Ausstellung (1982), fotografiert von Christian Borchert.[1044]

Das Presse-Echo hat sich im Vergleich zu den Jahren 1981/82 deutlich erweitert: Jürgen Karthaus berichtete regelmäßig in der Sächsischen Zeitung bzw. im Sächsischen Tageblatt, in dem auch Jörg Lucke schrieb. Gunter Ziller sowie Henrik Weiland rezensierten Ausstellungen in der Union, Tomas Petzold in den Sächsischen Neuesten Nachrichten, und über die beiden Expositionen „ELBA III” und Joachim Heuer wurde sogar in mehreren Dresdner Tageszeitungen berichtet. In der Bildenden Kunst erschienen Rezensionen zu den Aktionstagen „ALLTAG - Fünf Tage für ELBA” und zur Ausstellung von Tobias Stengel.

[1044] Galerie Dresden 1988.

Die Gesamtbesuchszahlen stiegen von Jahr zu Jahr an: 1986 wurden 8.000 Besuche gezählt, was aber daran lag, dass in der *Galerie der Volkskunst* die August Kotzsch-Ausstellung mit 12.000 Besuchern stattfand, von denen viele auch die parallel im großen Saal gezeigte Gruppenausstellung „Figur" sahen (insgesamt 4.350). 1987 zählte man bei vier Ausstellungen 4.800 Gäste, wobei Frank Maasdorf am stärksten besucht war (2.000). 1988 kamen knapp 7.000 Besucher ins Leonhardi-Museum, ein Jahr später fast 9.500. Die bestbesuchtesten Ausstellungen waren 1989 die von Marion Kahnemann/Dietmar Zaubitzer und Eva Anderson/ Petra Kasten mit je 2.600 Besuchen.

Verglichen mit den Gesamtbesucherzahlen der komparablen Dresdner Stadtbezirks-*Galerie Mitte*, in der von 1984 bis 1989 jährlich zwischen 6.600 und 9.800 Besucher gezählt wurden,[1045] zeigt sich, dass die Ausstellungen im Leonhardi-Museum im Durchschnitt besser besucht waren, denn wegen der Schließung des großen Saales in den Wintermonaten, fanden hier nur halb so viele Expositionen statt.

1990 gingen, wie in den meisten Dresdner Ausstellungsorten,[1046] die Besuchszahlen rapide zurück: Die fünf Ausstellungen im Leonhardi-Museum sahen nur noch 2.200 Besucher.

9.5 Zusammenfassung

Von 1986 bis 1990 fanden 24 Ausstellungen im großen Saal des Leonhardi-Museums statt. Trotz der Renovierung konnte der große Saal nach wie vor nur in den Monaten April bis Oktober bespielt werden; bei einer durchschnittlichen Dauer von fünf Wochen ergab das vier bis fünf Expositionen pro Jahr. Der überwiegende Teil bestand aus Personalausstellungen mit ein bis zwei Künstlern, während vier Ausstellungen teilten sich max. neun Künstler den Raum, und mit „Figur" sowie „Kunst und Sport" fanden in dieser Zeit nur zwei thematische Ausstellungen statt.

Während in den Jahren 1986-1988 hauptsächlich junge Künstler - mit Ausnahme von Robert Rehfeldt (Jg. 1931) und Joachim Heuer (Jg. 1900) - ausstellten; dominierten 1989 und 1990 Künstler der mittleren Generation - bis auf Günther Hornig (Jg. 1937) und Inge Thiess-Böttner (Jg. 1924) -das Ausstellungsgeschehen.

[1045] Lindner 1998, S. 261.
[1046] Vgl. Lindner 1998, S. 257ff.

Die Mehrzahl der Maler, Graphiker und Bildhauer hatte an der HfBK in Dresden studiert. Robert Rehfeldt und die drei jungen Berliner Künstler Martin Colden, Jürgen Köhler und Thomas Richter hatten ihr Studium in der Hauptstadt der DDR absolviert, Marion Hempel sowie Klaus-Joachim Albert hatten in Halle und Michael Wirkner in Leipzig studiert. Mit Jürgen Dreißig war nur ein „reiner” Autodidakt dabei.[1047]

Zwar dominierten die klassischen Techniken der Malerei und Graphik auch die Ausstellungen der späten achtziger Jahre, aber der Anteil an plastischen Arbeiten hatte sich im Vergleich zu den vorangegangenen Perioden deutlich vergrößert, mehrmals wurden auch Gemälde und Skulpturen innerhalb einer Ausstellung kombiniert.

Ein Reiz der ausgestellten Skulpturen lag bereits in der Unterschiedlichkeit des verwendeten Materials: Metall (Klaus-Joachim Albert, Paul Böckelmann), Holz (Frank Maasdorf), Marmor (Klaus-Dieter Köhler), Gips (Marion Kahnemann, Eva Anderson); Paul Böckelmann und Tobias Stengel setzten auch Abfallprodukte bzw. vorgefundene Strukturgebilde ein.

In Malerei und Graphik waren es neben expressiv-realistischen Darstellungen (Jürgen Wenzel, Reinhard Sandner, Osmar Osten) und in der Fläche komponierten Szenerien (Stefan Plenkers, Joachim Heuer) vor allem Arbeiten in abstrakter Formensprache, mit der sich Künstler wie Bernd Hahn, Michael Hengst, Dietmar Zaubitzer, Inge Thiess-Böttner, Günther Hornig u.a. artikulierten. Die beiden Maler Jürgen Dreißig und Klaus Werner besannen sich auf das surrealistische Erbe. Diese Entwicklung machte deutlich, dass Ende der 80er Jahre „wieder einmal alles offen war, Bewußtheit paradoxerweise darin liegen konnte, die Bilder treiben zu lassen im Spannungsfeld zwischen Realistik und traumhaft Esoterischem.”[1048]

Schließlich gehörten ab 1986 Objekte und/oder Installationen zu jeder dritten Exposition im großen Saal. Als Objektkünstler traten vor allem Robert Rehfeldt und die Autoperforationsartisten auf, aber auch Andreas Hegewald, Lutz Fleischer, Jürgen Dreißig, Veit Hofmann u.a. integrierten Objekte in ihre Ausstellungen.

Performances fanden zur Eröffnung der Ausstellung „Ebben und Fluten” sowie an den Abenden der Aktionswoche „ALLTAG - 5 Tage für ELBA” statt.

[1047] Im Unterschied zu Bernd Hahn und Reinhard Sandner, die zwar über kein Diplom verfügten, aber einige Semester an der HfBK studiert hatten.

[1048] Matthias Flügge; IN: Bearach/Colden/Habedank/Köhler/Richter; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1987, o.S.

10 Resümee

Im Leonhardi-Museum konnten von 1963 bis 1990 insgesamt 119 Ausstellungen und Aktionen nachgewiesen und dokumentiert werden: Im Idealfall nicht nur anhand von Einladungen, Faltblättern bzw. Katalogen, Plakaten und Rezensionen, sondern auch anhand von Fotos, Versicherungslisten der ausgestellten Werke, Eröffnungsreden, Berichten und Akten des VBK und des MfS; im Einzelfall jedoch auch nur mit einem Beleg. Nach dem Abgleich aller Dokumente und Daten ist davon auszugehen, dass in der vorliegenden Dissertation alle Ausstellungen erfasst sind, die im genannten Zeitraum im großen Saal des Leonhardi-Museums stattgefunden haben.

Es wurden rund 200 Künstler erfasst, die im Rahmen einer Personalausstellung und/oder als Beteiligte der wichtigen Gruppenausstellungen im Leonhardi-Museum ausgestellt haben.

Als Spezifikum des Ausstellungsortes Leonhardi-Museum erwies sich seine Organisationsstruktur: Es waren Dresdner bildende Künstler - eine Zeitlang gehörte auch ein Kunstwissenschaftler dazu -, welche die Lücken im offiziellen Kunstbetrieb der DDR zu nutzen verstanden, um in Eigeninitiative einen Raum für zeitgenössische, nonkonforme Kunst einzurichten und trotz zunehmender Schwierigkeiten zu erhalten.

Weiterhin stellte sich heraus, dass die Bedeutung des Leonhardi-Museums für die ausstellenden Maler, Graphiker und Bildhauer konstant blieb, sich sein Stellenwert innerhalb der regionalen und überregionalen Kunstszene im Laufe der Jahrzehnte jedoch veränderte. Während das Leonhardi-Museum in den 1960er und 1970er Jahren seinen Ruf als legendärer Ausstellungsort begründen und ausbauen konnte, gehörte es nach der Wiedereröffnung 1986 nicht mehr zu den progressiven Kunsträumen in der DDR.

Die Methode der Künstler, sich für die Ausstellungsarbeit immer wieder in einer offenen Formation, einem Aktiv, das sich später Arbeitsgruppe, kurz AG, nannte, zusammenzuschließen, konnte als substantiell für die Kontinuität, Quantität und Qualität des Ausstellungsgeschehens im Leonhardi-Museum herausgearbeitet werden.[1049]

[1049] An dieser Stelle soll auch erwähnt werden, dass die Arbeit der jeweiligen AG-Mitglieder ehrenamtlich und prinzipiell uneigennützig war.

Die sich durch Personen- und Generationswechsel mehrmals verändernde Konstellation der AG beförderte Dynamik, manifestierte Kompetenz und Selbstbehauptung, verhinderte Routine und Wiederholung. Außerdem war man als Gruppe nicht so leicht verletz- und angreifbar.

Die Vergleiche mit den großen Bilanzausstellungen der DDR machten deutlich, dass die Inhalte und Formen der kleinen Expositionen im Leonhardi-Museum nicht den staatlich vorgegebenen Richtlinien für bildende Kunst entsprachen. Die eingeladenen Maler, Graphiker und Bildhauer lassen sich dahingehend zusammenfassen, dass sie ihr künstlerisches Werk unabhängig von den offiziell geforderten Darstellungs- und Ausdrucksformen entwickelten. Auch konnte gezeigt werden, dass es bei der Auswahl weniger auf eine Orts- oder Generationszugehörigkeit ankam, sondern dass vielmehr kollegiales Interesse, gegenseitige Anerkennung und persönliche Kontakte, das sogenannte „Netzwerk der Freundschaften”, eine entscheidende Rolle spielten.

Das Studium der Akten von VBK und Stadtbezirk Dresden-Ost, den offiziellen Trägern des Leonhardi-Museums, hat ergeben, dass beide Instanzen die AG Leonhardi-Museum als Partner akzeptiert haben. Zwar wurden die Kontrollmöglichkeiten immer weiter ausgebaut und zunehmend versucht, Einfluss auf die inhaltliche Arbeit der AG zu nehmen, doch im Prinzip ließ man die Künstler - unter Aufsicht - gewähren. Auch stand den oft unterbesetzten Behörden eine als Gruppe starke AG gegenüber, Reaktion stand gegen Aktion. Die Künstler waren einen Schritt voraus, wussten die vorgegebenen Spielräume auszuschöpfen, die Behörden nur noch zu einer „Schadensbegrenzung” fähig. Gemessen an der Vielzahl von Ausstellungen konnten relativ wenige Ausstellungsverbote nachgewiesen werden, welche sich meist auf Künstler bezogen, die keine VBK-Mitglieder waren oder im Rahmen operativer Vorgänge vom MfS observiert wurden.

Das MfS hat das Leonhardi-Museum als oppositionellen Stützpunkt eingestuft und verfolgt. Es konnte dargelegt werden, dass die Schließung des großen Saales 1983 das Ergebnis einer vom ersten Bezirkssekretär des VBK Dresden Kurt Weber in seiner Funktion als IM ausgeführten Kampfplanaufgabe war, an der auch Sascha Anderson beteiligt war. Allerdings konnte der oft von den Künstlern geäußerte Verdacht, dass die Leiterin der Volkskunstgalerie Helga Wintermann/Flach als IM tätig war, nicht belegt werden. Statt dessen stellte sich heraus, dass Flach selbst von 1988-89

von der MfS-Kreisdienststelle Dresden Referat XX im OPK „Grund” observiert wurde, da man ihr vorwarf, als Leiterin des Leonhardi-Museums „Künstler, die sich im Widerspruch zu unserer sozialistischen Kulturpolitik befinden, zu unterstützen.”[1050]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Wissen um den Phlegmatismus der städtischen und staatlichen Instanzen sowie um die permanente Beobachtung durch das MfS auf Seiten der AG-Mitglieder zum einen zu Konfliktsituationen, zum anderen zu Provokation, zum Austesten der Grenzen führte und schließlich die selbstbestimmte Arbeit beförderte.

Die Bedeutsamkeit des Ausstellungsortes Leonhardi-Museum für die Künstler konnte bestätigt werden. Einerseits ist „unabhängig vom gesellschaftlichen System eine Ausstellung für einen Künstler immer ein wichtiges Ereignis, sieht er doch seine Ideen in einem anderen Zusammenhang und in einer anderen Umgebung.” Andererseits hat der Zuschauer die Möglichkeit, die geistigen Hauptlinien zu erfassen, das Wesen einer langjährigen künstlerischen Tätigkeit zu betrachten und „die Veränderungen, die Zeit, Schicksal und Wille erzwingen, können als Form erkannt und gesehen werden,” wie es A.R. Penck 1988 im Katalogvorwort zu seiner Ausstellung in der West-Berliner Nationalgalerie formulierte.

Von besonderer Relevanz war, dass im Leonhardi-Museum zahlreiche Künstler erstmals die Gelegenheit bekamen, überhaupt auszustellen; und andere hier ihre erste Einzelausstellung bzw. ihre erste Ausstellung in Dresden realisieren konnten. Auch präsentierten mehrere Maler und Bildhauer erstmals neue Werkkomplexe oder ließen sich von der Dimension des großen Saales zu Experimenten anregen.

Als existentiell erwiesen sich die Feste, das Treffen von Freunden und Gleichgesinnten während einer Eröffnung, die lockere Atmosphäre und der anschließende Umtrunk. Das gemeinsame Feiern, die Ausgelassenheit und das Lachen wurden als fraternisierendes Statement zelebriert und vermochten die Selbstachtung zu stärken. Auffallend ist, dass bei aller Lockerheit großer Wert darauf gelegt wurde, dass die Ausstellungen - im Rahmen der Möglichkeiten - professionell aufgebaut, von einem

[1050] Der OKP „Grund” wurde 1989 wieder geschlossen, da sich schnell gezeigt hatte, dass das Verhältnis von Helga Flach zu den Künstlern der AG Leonhardi eher schlecht war, und dass es bei den von ihr organisierten Ausstellungen im Bereich der Volkskunst „keinerlei Probleme” gab. (BStU, BV Dresden, AOPK 2101/89, Bl. 108.)

profilierten Kunstwissenschaftler eröffnet und von einem Faltblatt oder kleinen Katalog begleitet wurden. Auch zeigte sich, dass diese Publikationen mit Ernsthaftigkeit und Regelmäßigkeit hergestellt wurden und trotz ihres geringen Umfangs und der Beschränkung auf Schwarzweiß-Abbildungen in dieser Zeit wichtige Veröffentlichungen darstellten.

Die Besuchszahlen, welche seit 1979 vorliegen, verdeutlichen, dass das Interesse an den Ausstellungen im Leonhardi-Museum bis 1982 kontinuierlich gewachsen ist und sich dann bis 1989 auf einem Niveau von 1.500-2.000 Besuchen pro Ausstellung eingepegelt hat.

Im überregionalen Rahmen stellte das Leonhardi-Museum Anfang der 1960er Jahre, als es in der DDR kaum Ausstellungsmöglichkeiten für zeitgenössische Künstler gab, neben dem Kunstkabinett von Lothar Lang eine der wenigen und dadurch um so bedeutenderen Neugründungen in der Republik dar. Dieser Start war nur realisierbar, weil die ersten Ausstellungen im Leonhardi-Museum, dem Tenor der Zeit entsprechend, mit einem gesellschaftspolitischen Anlass verbunden wurden. Möglichst vielen Künstlern konnte ein Forum geboten werden, da zunächst Gruppenausstellungen mit durchschnittlich fünf Beteiligten veranstaltet wurden.

Obwohl ein Rezensent 1964 schrieb, dass auch „die Grundstraße in den Bitterfelder Weg mündet,”[1051] konnte sich das Leonhardi-Museum schon bald als ein Ort profilieren, an dem junge Maler und Graphiker vorgestellt wurden, die ihr Werk abseits dieser Einbahnstraße entwickelten und damit die erst ab 1971 öffentlich propagierte Weite und Vielfalt vorwegnahmen. Ein weiterer wichtiger Grundstein wurde gelegt, indem man auch inoffizielle Nestoren der DDR-Kunst in das Ausstellungsprogramm integrierte.

Besondere Verdienste erwarb sich das Aktiv in den sechziger Jahren mit der Organisation von Ausstellungen, die bedeutenden, jedoch zu dieser Zeit offiziell vernachlässigten Künstlervereinigungen des frühen 20. Jahrhunderts gewidmet waren.

Als man in den 1970er Jahren in der DDR dazu überging, bildende Künstler als Individuen wahrzunehmen und Publikationen wie „Begegnungen im Atelier” (Lang 1975),

---

[1051] Dieser Satz findet sich in der Rezension zur 2. Ausstellung im Leonhardi-Museum: W.W., Künstlerinnen stellen aus; SZ 17.4.1964.

„Ateliergespräche” (Schumann 1976) oder „Mir scheint der Kerl lasiert” (Walther 1978) erschienen, konzentrierte man sich im Leonhardi-Museum auch darauf, Künstler in Personalexpositionen vorzustellen. Der Fokus war dabei auf Maler, Graphiker und Bildhauer gerichtet, die aus dem Rahmen fielen, sei es durch ungewohnte Formensprache, ungewöhnliche Materialien oder unkonventionelle Präsentationen. Im Vergleich zu den 1960er Jahren gehörten sie meist nicht mehr der Absolventen-Generation an und hatten sich zum Teil auch autodidaktisch weiterentwickelt. Genau mit dieser Auswahl von individuellen nonkonformen künstlerischen Haltungen konnte sich das Leonhardi-Museum in der langsam entstehenden Galerienlandschaft der DDR weiter etablieren. Künstler, die hier erstmals ausstellten, wurden anschließend auch in anderen Häusern und in größeren Expositionen berücksichtigt.

Ab 1977 fanden thematische Gruppen-Ausstellungen statt, welche die Traditionslinien zwischen den einzelnen Generationen darstellten oder die gemeinsame künstlerische Arbeit thematisierten und vor allem in Dresden für Aufsehen und Aufmerksamkeit sorgten. Die Türen-Ausstellung machte das Leonhardi-Museum dann endgültig überregional bekannt. Als reine Objekt-Ausstellung mit brisanter gesellschaftspolitischer Aussage war sie fraglos eine der progressivsten Expositionen und 1979 republikweit Initialzündung für nachfolgende Projekte.

Auch war das Leonhardi-Museum in den 1970er Jahren eine Quelle für Galerie-Gründungen in Dresden. So gehörten die langjährigen AG-Mitglieder Claus Weidensdorfer, Eberhard Göschel und Peter Herrmann zu den Gründungsmitgliedern der Galeriebeiräte der Stadtbezirksgalerien *Nord* und *Mitte*, und Diether Schmidt eröffnete 1979 die Kulturbundgalerie *Comenius*.

Die Ausstellung „Frühstück im Freien” 1982 konnte als Höhepunkt und krönender Abschluss des überregional Beachtung findenden Ausstellungsgeschehens im Leonhardi-Museum definiert werden. Als alternative Parallelveranstaltung zur „IX. Kunstausstellung der DDR” und als kreative, originelle Umsetzung eines Bildthemas setzte sie bleibende Akzente, auch über die Grenzen der DDR hinaus.

In den folgenden Jahren blieb der große Saal im Leonhardi-Museum wegen Renovierung geschlossen, außerdem verließen wichtige Protagonisten die Republik. Progressive Ausstellungen und Aktionen fanden nun an anderen Orten in und um Dresden, in Leipzig und Berlin statt. Vor allem die junge Künstlergeneration suchte sich neue Räume, die sich außerhalb der staatlichen Strukturen befanden.

Als das Leonhardi-Museum 1986 wieder eröffnete, verpflichtete man sich zwar auf beiden Seiten (Stadtbezirk und AG), die Traditionen des Hauses weiterzuführen, aber dies hatte zur Folge, dass man sich auf die klassischen Kunstgattungen beschränkte. Aktionistische oder intermediale Kunstformen fanden kaum statt, selbst die Künstler des Elba-Projektes oder die Autoperforationsartisten, die an anderer Stelle mit Performances auftraten, veranstalteten im Leonhardi-Museum Ausstellungen in konventionellem Format. Allein die Aktionswoche „Alltag - 5 Tage für Elba” vermochte im Herbst 1989 noch einmal ein Zeichen im regionalen und überregionalen Galerien-Ensemble, das mittlerweile umfangreich und vielfältig geworden war, zu setzen.

Resümierend kann das Leonhardi-Museum als ein „Phänomen geschlossener Gesellschaften” eingeordnet werden, wo es stets Künstler gibt, die Gelegenheiten für selbstbestimmtes Arbeiten, geistigen Austausch und öffentliche Wirksamkeit zu etablieren versuchen. Uta Grundmann, Klaus Michael und Susanna Seufert haben in diesem Zusammenhang in ihrer Publikation „Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970-1990” ein generationsabhängiges Verhaltensmuster im Umgang mit den kulturellen Institutionen der DDR formuliert, das sich auch auf die Initiatoren im Leonhardi-Museum übertragen lässt: Während die Künstler in den 1960er Jahren noch gewillt waren, innerhalb und mit Einverständnis der jeweiligen Instanzen zu arbeiten, folgte in den 1970er Jahren ein „Gang durch die Institutionen”. Die Künstler strebten Veränderungen an, indem sie die staatlichen Strukturen weiterhin nutzten, sie aber von innen heraus reformieren wollten. Die jungen Künstler der 1980er Jahre, die „Hineingeborenen”, kehrten den Institutionen schließlich „den Rücken”, verweigerten die Eingliederung und realisierten immer mehr Projekte außerhalb des institutionellen Systems.[1052]

Das Leonhardi-Museum war der einzige Ausstellungsort in der DDR, an dem es Künstlern über drei Jahrzehnte hinweg gelungen ist, offizielle Strukturen (aus-) zu nutzen, um in produktiver Eigenständigkeit einen Freiraum für die bildende Kunst zu schaffen. Und die Erzeugung freier Luft, selbst wenn es sich dabei um eine Fata Morgana, ein Trugbild freiheitlicher Selbstbestimmung handelte, hatte in einem von

---

[1052] Vgl. Grundmann/Michael/Seufert 2002, S. 134f.

einer Mauer umschlossenen Land wie der DDR einen Stellenwert, der schon heute nur noch schwer zu ermessen ist.

In ihrer Konzentration auf das Leonhardi-Museum ist die Dissertation als Beispiel für nachfolgende Dokumentationen und als Grundlage für die weitere Erforschung der diversen Präsentationsformen von Kunst, die es innerhalb des offiziellen Kunstbetriebes der DDR gegeben hat, zu verstehen. Nicht nur in Dresden, sondern ebenso in den Kunstzentren Berlin, Leipzig, Karl-Marx-Stadt und in kleineren Städten der Republik hat es wesentlich mehr als die im Rahmen dieser Untersuchung behandelten Galerien und Ausstellungsprojekte gegeben.

Weiterhin wäre es wünschenswert, wenn die Arbeit auch Anregung und Ausgangspunkt für eine eingehende Beschäftigung mit den vorgestellten Künstlern und ihrem Gesamtwerk sowie für eine Analyse der beschriebenen Kunstformen und -strömungen sein könnte.

Anhang

Dokumente Leonhardi-Museum 1963-1990

Dokumente zu den einzelnen Ausstellungen und Aktionen

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
1)10.10.-1.11.1963	Gerd Caden Bruno Konrad Manfred Schubert Günter Tiedeken Claus Weidensdorfer				SZ, 15.10.1963 Union, 26.10.1963			Einladung von Weidensdorfer
2) 4.4.-10.5.1964	Annemarie Balden-Wolff Ursula Höing Helga Peter Ann Siebert Aini Teufel				SZ, 2.4.1964 SZ, 17.4.1964			
3) 17.5.-12.7.1964	Waldo Köhler Max Möbius	4 S.			SZ, 25.5.1964 SZ, Juni/Juli 1964			
4) 19.7.-13.9.1964	Christa Engler-Feldmann Sonja Kleemann Dietrich Peter Egon Pukall Fritz Skade	6 S.						Einladung
5) 20.9.-18.11.1964	Willy Illmer Hans Peschel Horst Weber Hans Wolle	6 S.						
6) 28.3.-9.5.1965	ASSO Otto Griebel Curt Großpietsch Werner Hofmann	32 S.		Thomas Griebel	SZ, 13.4.1965			
7) 16.5.-17.6.1965	Hans-Peter Hund Helmut Krause Dietrich Nitzsche Edith Rzodeczko Ursula Rzodeczko Christine Wahl Ingrid Zietlow	6 S.	Wahl					

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
8) 27.6.-1.8.1965	Dieter Goltzsche Siegfried Krepp Werner Rösler Jürgen Seidel Werner Wittig	12 S.	x	x	ST, 17.7.1965 Union, Juli 1965			Briefwechsel Günter Tiedeken - Union
9) 8.8.-12.9.1965	Maria Adler-Krafft Renate Jäger Max Uhlig Vincenz Wanitschke	6 S.	Uhlig		Union, 12.8.1965			
10) 19.9.-17.10.1965	Alfred Brosig Joachim Hering Elfriede Schade Siegfried Schade	12 S.	S. Schade					
11) 23.10.-21.11.1965	Grafik der Künstlergemeinschaft Brücke		x		SZ, 23.10. 1965			Einladung
12) 6.3.-3.4.1966	Christian Hasse Ursula Hasse		x		SZ, 1.4.1966			Einladung
13) 10.4.-8.5.1966	Oskar Manigk Wulff Sailer Matthias Wegehaupt	4 S.	Manigk					
14) 15.5.-12.6.1966	Nikhil Biswas	20 S.			BK 11/1966			
15) 19.6.-17.7.1966	Manfred Böttcher Hans Vent	4 S.						
16) 24.7.-21.8.1966	Fritz Gras Grafik aus den Bauhausmappen	8 S.	x					Einladung, Briefwechsel Gras - VBKD
17) 28.8.-25.9.1966	Werner Bielohlawek Gunter Herrmann Peter Kaiser Klaus Magnus	6 S.	Bielohlawek	Herrmann	SZ, 22.9.1966 SNN, 28.9.1966			
18) 2.10.-29.10.1966	Sigrid Artes Susanne Voigt Jürgen Weber	6 S.						
19) 5.3.-1.4. 1967	Akte				SZ, 29.3.1967			
20) 9.4.-7.5.1967	Charlotte E. Pauly	4 S.	Pauly		Union, 4.5.1967			
21) 21.5.-.6.1967	Kunst am Bau		x					

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
22) 18.6.-16.7.1967	Elfriede Reichel-Drechsler Helmut Gebhardt	6 S.	Gebhardt		SNN, 1.7.1967			
23) 20.7.-24.9.1967	Wilhelm Lachnit	4 S.	x		Union, 4.8.1967 SZ, 15.9.1967			
24) 8.10.-5.11.1967	Franz Tippel	4 S.						
25) 31.3.-28.4.1968	Graphik	4 S.	Werner Bielohlawek					
26) 5.5.-2.6.1968	Max Lachnit	4 S.	Lachnit	x				
27) 9.6.-7.7.1968	Otto Niemeyer-Holstein Wieland Förster	16 S.	Niemeyer-Holstein		SZ, 4.7.1968			
28) 14.7.-11.8.1968	Fred Walther Horst Weber	6 S.	Walther		SNN, 25.7.1968 Union, 7.8.1968			
29) 18.8.-15.9.1968	Herta Günther Marlene Magnus Werner Wischniowski	6 S.	Günther		SNN, 14.9.1968 SZ, 15.9.1968			
30) 22.9.-20.10.1968	Wolfgang Kuhle Ernst Lewinger Lothar Sell	8 S.	Lewinger		Union, 16.10.1968	x		
31) 20.4.-25.5.1969	Bildnisse		Claus Weidensdorfer		ST, 30.4.1969			
32) 1.6.-6.7.1969	Helmuth Symmangk				Union, 24.6.1969			Rede zur Eröffnung
geplant 1.6.-29.6.1969	Horst Zickelbein	Entwurf						Brief von Günter Johne, VBKD Dresden
verboten 33) 5.7.-3.8.1969	Wolfram Hänsch Horst Leifer Peter Makolies	8 S.	Hänsch					Briefwechsel Hänsch - Johne, VBKD Dresden
geplant 10.8.-14.9.1969	Ulrich Eisenfeld Jochen Aue		Eisenfeld					Briefwechsel Eisenfeld-Johne, VBKD Dresden
16.9.-3.11.1969	Heinz-Detlef Moosdorf	4 S.						
18.7.-22.8.1970	Ulrich Eisenfeld Peter Herrmann Bärbel Kuntsche Wolf-Eike Kuntsche Horst Leifer	6 S.	Herrmann		Union, 14.8.1970			
27.8.-27.9.1970	Maria Adler-Krafft	6 S.	Adler-Krafft		Union, 23.9.1970			

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
3.10.-31.10.1970	Helmut Hartung Egon Pukall	6 S.						
25.8.-6.10.1973	Joachim Böttcher Friedemann Klos Stefan Plenkers Rainer Zille		Zille		SZ, 24.8.1973 SNN, 25.8.1973	x		
18.5.-23.6.1974	Hartmut Bonk			Gunter Herrmann		x		Einladung
30.6.-4.8.1974	Christine Wahl	2 S.	Wahl		SZ, 1.8.1974	x		
11.8.-15.9.1974	Klaus Drechsler	6 S.				x		
22.9.-27.10.1974	Willy Günther		Günther			x		
27.3.-4.5.1975	Werner Wittig	8 S.	Wittig		SNN, 11.4.1975 ST, 30.4.1975 Sonntag 16/75			Einladung
11.5.-15.6.1975	Kristine Wischniowski Werner Wischniowski	8 S.	K. Wischniowski			x		
22.6.-27.7.1975	Hans-Peter Hund	4 S.	Hund		ST, 12./13.7.1975 SNN, 17.7.1975	x		
3.8.-7.9.1975	Wolfram Hänsch	8 S.	Hänsch (2 Varianten)		SZ, 20.8.1975			Einladung
14.9.-18.10.1975	Eberhard Göschel	12 S.	Göschel	x	ST, 26./27.7.1975 ST, Oktober 1975 SZ, 6.10.1975	x		
28.3.-2.5.1976	Herbert Kunze	12 S.	Kunze		Union, 3./4.4.1976 ST, 14.4.1976			Eröffnungsrede von Max Uhlig
16.5.-13.6.1976	Peter Herrmann			Klaus Dennhardt u.a.	SNN, 22./23.5.1976 ST, 6.6.1976 Sonntag, 26/1976 Union, 7.6.1976 Weltbühne 31/1976			
20.6.-18.7.1976	Eberhard Busch	12 S.						
25.7.-22.8.1976	Hans-Otto Schmidt	12 S.			Sonntag 32/1976	x		
29.8.-26.9.1976	Rolf Händler	12 S.	Händler		ST, 18./19.9.1976	x		
3.10.-31.10.1976	Agathe Böttcher	12 S.	Böttcher	Dieter Luft				
3.4.-8.5.1977	Horst Leifer		Leifer		SNN, 27.4.1977			
15.5.-19.6.1977	Lothar Sell	12 S.	Sell		ST, 11./12.6.1977			

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
2.7.-14.8.1977	Otto Möhwald		Möhwald		ST, 13.7.1977 SNN, 4.8.1977 Sonntag, 33/1977			Analyse von Gabriele Muschter
21.8.-25.9.1977	Claus Weidensdorfer	12 S.	Weidensdorfer		Union, 30.8.1977 SNN, 19.9.1977 SZ, 22.9.1977 ST, 12.10.1977			Analyse von Bernd Rosner, Analyse von Gabriele Muschter
22.10.-27.11.1977	Dresdner Kunst heute	8 S.	Eberhard Göschel, Peter Herrmann, Christine Wahl		ST, 1.12.1977	x	AOP 1833/ 79, Bl. 400-401	Analyse von Bernd Rosner, Analyse von Siegmar Nahser
19.3.-23.4.1978	Horst Bachmann	4 S.			Neue Zeit, 12.4.1978 ST, 15./16.4.1978			
30.4.-28.5.1978	Jürgen Böttcher	4. S.	Böttcher (2 Varianten)	Peter Graf u.a.		x	AIM 1576/83, Bl. 9-10	
4.6.-2.7.1978	Lothar Böhme	6 S.	Böhme (2 Varianten)		Neue Zeit, 13.7.1978	x	AIM 1576/83, Bl. 7-8	
9.7.-August 1978	Günther Hornig			Vajda Pàl	Neue Zeit, 15.8.1978	x	AIM 1576/83, Bl.14-15,17-19	
3.9.-17.9.1978	Peter Makolies	6 S.	Makolies	x	ST, 13.9.1978 SNN, 15.9.1978		AIM 1576/83, Bl. 21-23	
24.9.-22.10.1978	Kontraste	10 S.	Klaus Dennhardt			x	AIM 1576/83, Bl. 28-30	Analyse von Gabriele Muschter
29.10.-26.11.1978	Das Meer					x	AIM 1576/83, Bl. 34, 38-39	Analyse von Gabriele Muschter
18.3.-22.4.1979	Sybille Leifer	6 S.					AIM 1576/83, Bl. 68,72-73,76	
29.4.-27.5.1979	Anatol Erdmann Volker Henze Axel Krüger Hans-Joachim Scheib Reinhard Stangl	Mappe mit 4 Graphiken und 1 Foto	Henze				AIM 1576/83, Bl. 79-82 AIM 464/ 90, Bl. 66	Analyse von Bernd Rosner

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
3.6.-1.7.1979	Sabine Grzimek	6 S.	Grzimek				AIM 1576/83, Bl. 85-87	
8.7.-5.8.1979	Klaus Dennhardt	8 S.	Dennhardt	Ernst Hirsch			AIM 1576/83, Bl. 92-94	
12.8.-9.9.1979	Luise Horwath Michael Horwath	6 S.	M. Horwath		ST, 29.8.1979	x	AIM 1576/83, Bl. 105	
16.9.-14.10.1979	Joachim John	6 S.	John				AIM 1576/83, Bl. 110-111	
27.10.-11.11.1979	Dezennien Teil I (Türenausstellung)	Mappe	Henze	Volker Henze / Karla Woisnitza, Goran Djurovic, Helge Leiberg, Thomas Wetzel			AIM 1576/83, Bl. 119-120, 131-133 AOP 2424/ 83, Bl. 97-102	Analyse von Bernd Rosner, Information vom VBK Dresden
verboten 13.11.-25.11.1979	Dezennien Teil II			x				
25.11.-9.12.1979	Dezennien Teil III			x			AIM 1576/83, Bl. 136-137, 144-146 AOP 2424/ 83, Bl. 103-107	Eröffnungsrede von Max Uhlig
6.4.-6.5.1980	Günter Firit	6 S.	Firit				AIM 1576/83, Bl. 172-173 AIM 464/90, Bl. 187	
11.5.1980	Auktion			Christian Borchert			AIM 1576/83, Bl. 186-187	Auktionsliste
18.5.-15.6.1980	Helmut Schmidt-Kirstein	8 S.					AIM 1576/83, Bl. 194-195	
22.6.-27.7.1980	Michael Morgner	8 S.	Morgner			x	AIM 1576/83, Bl. 200-202 AOP 2424/ 83, Bl. 115-116	Brief von K. (Klaus Werner)
28.7.-29.7. 1980	Veit Hofmann Helge Leiberg		Hofmann / Leiberg	x				Einladung
3.8.-1.8.1980	Wasja Götze	8 S.	Götze	Ernst Hirsch	ST, 15.8.1980 SNN, 15.8.1980		AIM 1576/83, Bl. 213-214, 219-222 AOP 2424/ 83,	

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
							Bl. 118-122 AIM 464/90, Bl. 216-217	
7.9.-5.10.1980	Horst Bartnig	12 S.	Bartnig	x	SNN, 22.9.1980 ST, 26.9.1980 Union, 1.10.1980		AIM 1576/83, Bl. 227 AIM 464/90, Bl. 219	
12.10.-7.11.1980	Gemeinschaftsbilder		Michael Freudenberg / Klaus Hähner-Springmühl	Freudenberg			AIM 1576/83, Bl. 230-231, 236-238 AOP 2424/ 83, Bl. 126-128 AIM 464/90, Bl. 222	
29.3.-3.5.1981	Ursula Scheib Karla Woisnitza	18 S.	Scheib / Woisnitza	Helga Paris (?)	SNN, 27.4.1981	x	AIM 1576/83, Bl. 269-270	
17.5.-14.6.1981	Ralf Kerbach Reinhard Sandner Cornelia Schleime Wolfgang Smy		Kerbach, Sandner	x	SNN, 5.6.1981		AIM 1576/83, Bl. 279-280	Einladung von Smy, Text von Anderson
5.6.1981	Lesung Heiner Müller. Lyrik und Prosa				Elbhangkurier 1996, S. 6			Einladung
21.6.-26.7.1981	Eberhard Göschel	20 S.	Göschel (2 Varianten)	x	SNN, 3.7.1981 Union, 14.7.1981	x	AIM 1576/83, Bl. 283, 286	
27.6.1981	Lesung Bernhard Theilmann		x	Bernd Lorenz			AIM 1576/83, Bl. 287	
2.8.-6.9.1981	Dieter Zimmermann	9 S.	Zimmermann		SNN, 21.8.1981	x	AIM 1576/83, Bl. 291	
13.9.-18.10.1981	Michael Freudenberg	16 S.	Freudenberg		Union, 15.10.1981	x	AIM 1576/83, Bl. 58, 301-302, 313	Eröffnungsrede von Bernd Rosner
4.4.-2.5.1982	Thea Richter	14 S.	Richter	Christian Borchert (Fotothek Dresden)	SNN, 21.4.1982 Union, 4.5.1982		AIM 1576/83, Bl. 326	Eröffnungsrede von Gerd Claußnitzer

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
9.5.-13.6.1982	Wolfgang Leber	6 S.	Leber	x	SNN, 28.5.1982		AIM 1576/83, Bl. 330	Eröffnungsrede von Claus Weidensdorfer
20.6.-25.7.1982	Otto Niemeyer-Holstein	12 S.	Niemeyer-Holstein	x	SNN, 8.7.1982 SZ, 23.7.1982	x		Eröffnungsrede von Diether Schmidt
1.8.-5.9.1982	Eckhard Schwandt	8 S.	Schwandt		SNN, 20.8.1982	x		
19.9.-17.10.1982	Andreas Bliemel	8 S.	Bliemel		SNN, 30.9.1982 Union, 12.10.1982	x	AIM 1576/83, Bl. 337, 340	Eröffnungsrede von Gerd Söder
24.10.-14.11.1982	Frühstück im Freien		Strawalde	Christian Borchert (Fotothek Dresden), Eckhart Gillen, Wolfgang Nützenadel	Union, 17.11.1982 BK 2/1983 Absage-Ansage, 2/1982	x	AIM 1576/83, Bl. 344 AOP 2424/ 83, Bl. 84-85, 94-95 AIM 464/90, Bl. 229, 234, 271	
Glockenspielpavillon 20.10.-20.11.1983	Gerda Lepke Ursula Rzodeczko Max Uhlig Horst Weber	12 S.	Weber		Neue Zeit, 9.11.1983 SNN, 12.11.1983 Union, 15.11.1983			
26.4.-12.6.1986	Bernd Hahn Marion Hempel Michael Hengst Anton Paul Kammerer Klaus-Dieter Köhler Andreas Küchler Frank Maasdorf Jörg Sonntag Jürgen Wenzel	12 S.	Sonntag	x	ST, 26.4.1986 SNN, 3.5.1986 SZ, 24./25.5.1986 Mitteilungen des VBK-DDR, 4/1986	x		Eröffnungsrede von Helga Flach, Eröffnungsrede vom Stadtbezirksbürgermeister, Konzeption zur Eröffnung
23.6.-3.8.1986	Stefan Plenkers	12 S.	Plenkers	x	SNN, 26.7.1986	x		Eröffnungsrede von Gerd Söder
9.8.-21.9.1986	Reinhard Sandner	8 S.	Sandner	x	SNN, 6.9.1986	x	AKG PI 223/86, Bl. 1-5, 22-24	Eröffnungsrede von Gitta K. Hennig

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
27.9.-2.11.1986	Figur	12 S.	Jürgen Haufe	x	ST, 22.10.1986 SNN, 25.10.1986	x		Eröffnungsrede von Helga Flach
15.1.-22.2.1987	Kunst und Sport	26 S.	Magnus		SZ, 14.1.1987 Union, 17.1.1987 SZ, 20.1.1987	x		
25.4.-7.6.1987	Otto Sander	12 S.	Sander		ST, 28.5.1987 SNN, 4.6.1987 Mitteilungen des VBK-DDR, 2/1987			Eröffnungsrede von Dieter Jürn
13.6.-26.7.1987	Robert Rehfeldt	12 S.	Rehfeldt	Ernst Goldberg	Union, 25.6.1987	x		Eröffnungsrede von Jörg-Heiko Bruns
1.8.-13.9.1987	Dorit Bearach Martin Colden Thomas Habedank Jürgen Köhler Thomas Richter	8 S.			SZ, 20.8.1987			Eröffnungsrede von Matthias Flügge, Briefwechsel Künstler - Helga Flach - VBK Dresden
19.9.-1.11.1987	Frank Maasdorf	8 S.	Maasdorf	x	ST, 20.10.1987 SNN, 22.10.1987	x		Eröffnungsrede von Gerlint Söder
23.4.-5.5.1988	ELBA III Das weiße Buch		Andreas Hegewald		ST, 29.4.1988 Union, 6.5.1988	x		Das große weiße Buch
7.5.-21.5.1988	ELBA III Die andere Seite		Lutz Fleischer	Ernst Goldberg	SNN, 31.5.1988	x	AOPK 2101/89, Bl. 78	Einladungen
28.5.-26.6.1988	Joachim Heuer	12 S.	Heuer		ST, 15.6.1988 Union, 15.6.1988 SNN, 25./26.6.1988	x		Eröffnungsrede von Helga Flach
2.7.-31.7.1988	Jürgen Dreißig	12 S.	Dreißig		ST, 19.7.1988 SNN, 24./25.7.1988 Union, 27.7.1988 SZ, 28.7.1988	x		Eröffnungsrede von Regina Niemann
6.8.-4.9.1988	Micha Brendel Else Gabriel Rainer Görß Via Lewandowsky	20 S.	Brendel / Gabriel / Görß / Lewandowsky	Ernst Goldberg		x		Konzeption der Künstler, Einladung

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
10.9.-2.10.1988	Klaus-Joachim Albert Michael Wirkner	12 S.		Albert	ST, 22.9.1988 Norddeutsche Zeitung, 24./25.9.1988	x		Eröffnungsrede von Jörg Sperling
22.4.-21.5.1989	Veit Hofmann	16 S. (Handdruck)	Hofmann	Günter Starke	SZ, 6./7.5.1989 ST, 9.5.1989	x		
27.5.-25.6.1989	I.K.A.N. Klaus Werner	12 S. 24 S. (Handdruck)	Werner					Eröffnungsrede von Helga Flach
1.7.-30.7.1989	Marion Kahnemann Dietmar Zaubitzer	12 S.	Kahnemann / Zaubitzer	Christine Starke	ST, 20.7.1989 SZ, 28.7.1989			Eröffnungsrede von Regina Niemann
12.8.-3.9.1989	Inge Thiess-Böttner	12 S.	Thiess-Böttner		ST, 23.8.1989			
9.9.-10.10.1989	cross rhythm Eva Anderson Petra Kasten	12 S.	Anderson / Kasten	Christine Starke		x		Eröffnungsrede von Fritz Jakobi
12.10.1989	Alltag - 5 Tage für ELBA: “Im Namen der beiden Mädchen” Andreas Hegewald Peter Koch		Hegewald	x	Union, 23.10.1989 BK, 2/1990			
13.10.1989	Alltag - 5 Tage für ELBA: “Boot und Baucherstehung” Volker Lenkheit Richard Mansfeld Anka Zimmer			x	Union, 23.10.1989			Einladung, Text von Mansfeld
14.10.1989	Alltag - 5 Tage für ELBA: “Russischer Indianer. Mög-lichkeit eines Auswegs” Peter Bauer Frieder Dittmann Klaus Werner			x	Union, 23.10.1989			Einladung, Texte von Werner, Bauer

LAUFENDE NUMMER[i]/ DATUM	TITEL/ KÜNSTLER	FALTBLATT/ KATALOG	PLAKAT[ii]	FOTOS[iii]	PRESSE[iv]	LISTE[v]	BSTU BV DRESDEN	VERSCHIEDENES
15.10.1989	Alltag - 5 Tage für ELBA: “Schöpfung” Jörg Sonntag			x	Union, 23.10.1989			Einladung, Texte von Sonntag
21.4.-20.5.1990	rumor Andreas Hegewald	12 S.	Hegewald	Günter Starke		x		
26.5.-24.6.1990	boragk-fe Paul Böckelmann	12 S.	Böckelmann			x		Eröffnungsrede von Helga Flach
30.6.-29.7.1990	Cafeteria Osmar Osten	12 S.	Osten					Eröffnungsrede von Inka Schube
4.8.-2.9.1990	o.T. Tobias Stengel	16 S.	Stengel	Götz Schlötke	Union, 17.8.1990 BK 10/1990	x		Eröffnungsrede von Gunter Ziller
8.9.-7.10.1990	Günther Hornig	12 S.	Hornig	x	Union, 10.9.1990	x		

Dokumente zum allgemeinen Ausstellungsgeschehen

Datum	DOKUMENT	Format	Quelle
1963	Günter Tiedeken: Aktiv bildende Kunst	Typoskript, 1 S.	
1964	Konzeption für das Ausstellungsvorhaben im Stadtbezirk Dresden-Ost	Typoskript, 2 S.	
21.1.1965	Brief vom Museum für Stadtgeschichte (Gerhard Thümmler) an den VBKD Dresden über die Vereinbarungen für das Jahr 1965	Typoskript, 2 S.	
10.8.1965	Brief vom Museum für Stadtgeschichte an den VBKD Dresden über vertragliche Vereinbarung	Typoskript, 2 S.	Museum für Stadt-geschichte Dresden
1965	Albrecht Kortüm: Vom Wert der Ausstellungen im Leonhardi-Museum	Zeitungsartikel	Dresden aktuell, Heft 12/1965
1965	Max Uhlig: Handzettel über organisatorische Daten und Verpflichtungen der ausstellenden Künstler	Typoskript, 3 S.	AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden 44/1
1969	Ausstellungsplan 1969	Typoskript, 2 S.	Stadtarchiv Dresden, 4.2.14
1970	Ausstellungsplan 1970	Typoskript, 2 S.	Stadtarchiv Dresden, 4.2.14
24/25.1.1976	E.U.: Junge Kunst in altem Atelier. Arbeitsgruppe für Leonhardi-Museum mit Ausstellungskonzeption	Zeitungsartikel	SNN
2.3.1976	Finanzplan vom Rat des Bezirkes Dresden / Kosten für das Leonhardi-Museum	Typoskript, 1 S.	AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden 66/1
25.11.1976	Spezielles Profil einer kleinen Galerie. Erfolgreiche Ausstellungssaison im Leonhardi-Museum	Zeitungsartikel	ST
1978	Entwicklungstendenzen in der Dresdner Kunst (1978, Leonhardi-Museum)	handschriftlich, 4 S.	BStU BV Dresden, AIM 1576/83, Bl. 60-63
1978	Text von Bernd Rosner zum Ausstellungsgeschehen im Leonhardi-Museum 1963-1978	Typoskript, 19 S.	
1980	Ausstellungsplan 1980	Typoskript, 1 S.	
1.1.1981	Vereinbarung zwischen dem Rat der Stadt Dresden, dem Rat des Stadtbezirkes Dresden-Ost und dem Bezirksvorstand Dresden des VBK-DDR über Struktur und Aufgaben des Leonhardi-Museums / Galerie Ost	Typoskript, 2 S.	AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden 172
1.1.1981	Arbeitsordnung des Leonhardi-Museum / Galerie Ost	Typoskript, 5 S.	AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden 66/2
30.3.1981	Bericht über die Realisierung des Kampfplanes zu Ehren des X. Parteitages der SED im Referat XX/7	Typoskript, 2 S.	BStU BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 34-35
9.4.1981	Kampfplan Referat 7	Typoskript, 2 S.	BStU BV Dresden, AOP 2424/83, Bl. 43, 45
2.1.1983	Vereinbarung zwischen dem Rat des Stadtbezirkes Dresden-Ost und dem Bezirksvorstand Dresden des VBK-DDR über Struktur und Aufgaben des Leonhardi-Museums / Galerie Ost	Typoskript, 2+1 S.	
16./17.4.1983	T.P.: Die “Rote Amsel” mausert sich. Sanierungsarbeiten am Leonhardi-Museum Dresden	Zeitungsartikel	SNN
24.4.1983	Brief vom VBK Dresden an Helge Leiberg	Typoskript, 1 S.	
25.9.1985	Brief von Lutz Fleischer an VBK Dresden	Typoskript, 1 S.	AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden 172

Datum	DOKUMENT	Format	Quelle
1986	Ausstellungsplan 1986	Typoskript, 1 S.	BStU BV Dresden, AOPK 2101/89, Bl. 43
30.10.1986	Brief von Prof. Bachmann an den Rat des Stadtbezirkes Dresden-Ost	Typoskript, 1 S.	
20.1.1987	Zuarbeit für die Stadtaktivtagung Kultur von Helga Flach	Typoskript, 1 S.	
1987	Ausstellungsplan 1987	Typoskript, 1 S.	AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden 172
1988	Ausstellungsplan 1988	Typoskript, 1 S.	AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden 172
28.9.1989	M.S.: Neue Kunstwerke im historischen Gebäude. Das Leonhardi-Museum in Dresden-Loschwitz	Zeitungsartikel	SZ
1990	Ausstellungsplan 1990	Typoskript, 1 S.	AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden 172
20.8.1990	Brief von Jörg Sonntag an den Kulturdezernenten Ulf Göpfert	Typoskript, 2 S.	AdK Berlin, VBK-Archiv Dresden 172

[i] Eine laufende Nummer wurde nur bis zur 33. Ausstellung vergeben.
[ii] Wenn der Künstler bekannt ist, wird sein Name genannt. Ausführliche Angaben zu den Plakaten finden sich im Abbildungsverzeichnis.
[iii] Wenn der Fotograf bekannt ist, wird sein Name genannt
[iv] Autoren und Titel der aufgeführten Zeitungsartikel finden sich in den jeweiligen Ausstellungsbeschreibungen.
[v] Hier handelt es sich um eine Versicherungs-Liste der ausgestellten Werke.

Gespräche der Autorin mit

Horst Bartnig	am 14.2.2006 in Berlin
Jürgen Böttcher / Strawalde	am 22.8.2006 in Berlin
Klaus Dennhardt	am 27.4.2006
Klaus Drechsler	am 21.4.2006
Ulrich Eisenfeld	am 21.4.2006
Michael Freudenberg	am 26.10.2005 und 14.3.2006 in Dresden
Eckhart Gillen	am 6.4.2006 in Berlin
Eberhard Göschel	am 1.5.2005 und 3.3.2006 in Dresden
Wasja Götze	am 7.8.2006
Peter Graf	am 6.9.2006 in Radebeul
Rolf Händler	am 30.8.2006 in Berlin
Wolfram Hänsch	am 29.10.2004 und 28.6.2006 in Dresden
Bernd Hahn	am 30.1.2006 in Burgstädtel
Andreas Hegewald	am 28.9.2006 in Dresden
Volker Henze	am 18.7.2006 in Berlin
Gunter Herrmann	am 8.5.2006
Peter Herrmann	am 28.11.2005 in Berlin
Veit Hofmann	am 28.4.2006 in Dresden
Günther Hornig	am 11.8.2006 in Dresden
Fridrun Kuhle	am 9.8.2005
Bärbel u. Wolf-Eike Kuntsche	am 29.9.2006 in Radebeul
Lothar Lang	am 26.5.2004 in Spreewerder
Helge Leiberg	am 14.6.2006 in Berlin
Sybille Leifer	am 16.5.2006
Peter Makolies	am 8.6.2006 in Dresden
Gabriele Muschter	am 31.3.2006 in Berlin
Hannelore Offner	am 9.2.2006 in Berlin
Stefan Plenkers	am 29.9.2006 in Dresden
Bernd Rosner	am 29.7.2006 in Berlin
Reinhard Sandner	am 28.9.2006 in Dresden
Diether Schmidt	am 10.3.2005 in Berlin
Hans Otto Schmidt	am 7.8.2006
Werner Schmidt	am 24.11.2006 in Dresden
Jürgen Seidel	am 11.8.2006 in Dresden
Jörg Sonntag	am 3.3.2006 in Dresden
Bernhard Theilmann	am 5.9.2006
Günter Tiedeken	am 12.11.2004 in Dittelsdorf
Max Uhlig	am 23.1.2006 und 11.8.2006 in Dresden
Hans Vent	am 14.8.2006
Christine Wahl	am 5.9.2006 in Dresden
Claus Weidensdorfer	am 25.10.2004 in Radebeul
Jürgen Wenzel	am 30.1.2006 in Burgstädtel
Ingrid Wenzkat	am 28.11.2004 in Dresden
Thomas Wetzel	am 7.9.2006
Kristine Wischniowski	am 11.8.2006 in Dresden
Werner Wittig	am 16.10.2006 in Radebeul
Karla Woisnitza	am 18.8.2006 in Berlin
Pan Wolff	am 12.9.2006 in Berlin
Gunter Ziller	am 5.9.2006 in Dresden

Künstlerverzeichnis Leonhardi-Museum 1963-1990

Personalausstellungen sind mit der jeweiligen Jahreszahl aufgeführt, und wenn es sich um eine Gemeinschaftsausstellung mehrerer Künstler handelt, ist ein (G) angefügt. Die Teilnahme eines Künstlers an einer thematischen Gruppenausstellungen ist wie folgt erfasst:

A = Akt, 1967
G = Graphik. Ergebnisse aus Lehrgängen der Druckwerkstatt, 1968
DD = Dresdner Kunst heute, 1977
K = Kontraste, 1978
M = Das Meer, 1978
T = Dezennien Teil I/Türenausstellung, 1979
D = Dezennien Teil III, 1979
FF = Frühstück im Freien, 1982
F = Figur, 1986
E = ELBA III, 1988

Künstler, die nur an einer der großen Gruppenausstellungen beteiligt waren, sind in der Regel nicht aufgeführt.

Adler, Karl-Heinz (1927)
1967(G)
K.-H. Adler; Katalog, Kunstsammlung Chemnitz, 2004.

Adler-Krafft, Maria (1924)
1965(G), 1970
Lisa Werner-Art: Stete Neugier auf alles Lebendige. Ausstellung der Dresdner Künstlerin M. Adler-Krafft in der Landesärztekammer; DNN, 3.1.2005.

Albert, Klaus-Joachim (1943)
1988(G)
Seestadt. K.-J. Albert. Skulpturen; Katalog, Schwerin 1996

Anderson, Eva (1949)
F, E, 1989(G)
E. Anderson; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1991

Artes, Sigrid (1933)
1966(G), A, G, DD
S. Artes. Werkauswahl; Katalog, Dresdner Sezession ’89, Dresden 2003.

Bachmann, Horst (1927)
1978
H. Bachmann; Katalog, Galerie Junge Kunst, Frankfurt/Oder 1992.

Balden-Wolff, Annemarie (1911-1970)
1964(G)
A. Balden-Wolff; Faltblatt, Galerie Nord, Dresden 1994.

Bankroth, Bernd (1941-1991)
DD, K, FF
B. Bankroth; Katalog, Kleine Galerie im Keller, Potsdam 1980.

Bankroth, Ursula (1941)
DD, K, FF
Künstler aus Sachsen; Katalog, Neuer Sächsischer Kunstverein, Dresden 1991.

Bartnig, Horst (1936)
1980
H. Barting 1968-1998; Katalog, Galerie für zeitge¬nössische Kunst, Leipzig 1999

Bearach, Dorit (1958)
1987(G)
Berlin, Tel Aviv, Jerusalem, Dresden. D. Bearach u.a.; Katalog, Galerie Parterre, Berlin 1994.

Bielohlawek, Werner (1936-2004)
1966(G), G, DD
W. Bielohlawek; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1996.

Biswas, Nikhil (1930)
1966
Diether Schmidt: Begegnung mit N. Biswas; BK 11/1966, S. 597ff.

Bliemel, Andreas (1950)
1980
Ausgebürgert; Katalog, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1990, S. 80.

Böckelmann, Paul (1952)
E, 1990
P. Böckelmann; Katalog, Kreismuseum Senftenberg, 1990.

Böhme, Lothar (1938)
1978, F
L. Böhme; Katalog, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 1993.

Böttcher, Agathe (1929)
1976, DD, D
A. Böttcher. Lebensweg - Zeitspur; Katalog, Stadtmuseum Bautzen, 2000.

Böttcher, Joachim (1946)
1973 (G)
J. Böttcher. Plastik; Katalog, Galerie Rotunde im Alten Museum Berlin, 1992.

Böttcher, Jürgen / Strawalde (1931)
1978, FF
Strawalde; Katalog, Leonhardi-Museum Dresden, Gotha 1995.

Böttcher, Manfred (1933)
1966(G)
M. Böttcher. Malerei; Katalog, Akademie der Künste, Berlin 1992.

Bonk, Hartmut (1939)
1974, DD
H. Bonk; Katalog, Kunstmuseum Cottbus, 1995.

Brendel, Micha (1959)
1988(G)
M. Brendel u.a. Ordnung durch Störung. Autoperforationsartistik; Katalog, HfBK, Dresden 2006.

Brosig, Alfred (1931)
1965(G)

Busch, Eberhard / von der Erde (1945)
1976, FF
E. von der Erde. Malerei; Katalog, Stadtmuseum Dresden, 1996.

Caden, Gerd (1891-1990)
1963(G), A
G. Caden; Faltblatt, Galerie Kunst der Zeit, Dresden 1971.

Colden, Martin (1955)
1987(G)
M. Colden; Katalog, Brecht-Haus, Berlin 1997.

Dennhardt, Klaus (1941)
DD, K, 1979, FF
K. Dennhardt. Acht Ateliers 1970-2001; Katalog, Schwetzingen 2001.

Dottore / Dr. Wolfgang Lehmann (1935)
DD, K
Dottore. Von Dresden nach Dresden; Katalog, Neuer Sächsischer Kunstverein, Dresden 1992.

Drechsler, Klaus (1940)
1974, DD, K, M
K. Drechsler. Bilder aus drei Jahrzehnten; Katalog, Stadtmuseum Bautzen, 2000

Dreißig, Jürgen (1956)
1988
J. Dreißig; Ostragehege 8/2001, Heft 2.

Eisenfeld, Ulrich (1939)
1970(G), DD
U. Eisenfeld; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1994.

Eisenfeld, Ulrich (1939)
1970(G), DD
U. Eisenfeld; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1994.

Engler-Feldmann, Christa (1926)
1964(G)

Erdmann, Anatol (1952)
1979(G)
A. Erdmann; Katalog 1989.

Firit, Günter (1947)
1980
G. Firit. Untergang ohne Umarmung. Bilder 1980-95; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995.

Fleischer, Lutz (1956)
FF, F, E
L. Fleischer. Küss den Nabel; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2001.

Förster, Wieland (1930)
1968(G)
W. Förster. Liebe und Tod. Werklinien; Katalog, Kloster unserer lieben Frauen, Magdeburg 1995.

Freudenberg, Michael (1949)
K, T, 1981, FF, F
M. Freudenberg. Gemälde und Collagen; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1994.

Gabriel, Else (1962)
1988(G)
E. Gabriel u.a. Ordnung durch Störung. Autoperforationsartistik; Katalog, HfBK, Dresden 2006.

Gebhardt, Helmut (1926-1989)
1967(G), DD
H. Gebhardt; Katalog, HfBK, Dresden 1977.

Glöckner, Hermann (1889-1987)
K
H. Glöckner. 1889-1987; Katalog, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 1992.

Görß, Rainer (1960)
1988(G)
R. Görß u.a. Ordnung durch Störung. Autoperforationsartistik; Katalog, HfBK, Dresden 2006.

Göschel, Eberhard (1943)
1975, DD, 1981, FF
E. Göschel; Katalog, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1994.

Götze, Wasja (1941)
1980
W. Götze beziehungsweise Moritz Götze; Katalog, Stadtmuseum Siegburg, 1998.

Goltzsche, Dieter (1934)
1965(G), F
D. Goltzsche. Malerei und Zeichnungen; Katalog, Leonhardi-Museum Dresden, Berlin 2004.

Graf, Peter (1937)
DD, M, D, FF, F
P. Graf. Malerei, Grafik; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2000.

Gras, Fritz (1925)
1966

Griebel, Otto (1895-1972)
1965(G), A
Diether Schmidt: O. Griebel, Henschel-Verlag, Berlin 1973.

Großpietsch, Curt (1893-1980)
1965(G)
C. Großpietsch; Katalog, Galerie Comenius, Dresden 1982.

Grzimek, Sabine (1942)
1979, FF
S. Grzimek. Plastik-Zeichnung-Malerei; Katalog, Alte Nationalgalerie; Staatliche Museen zu Berlin, 1992.

Günther, Herta (1934)
1968(G), G, DD, K
H. Günther; Monographie, Neue Sächsische Galerie, Chemnitz 1999.

Günther, Willy (1937)
1974, DD
W. Günther; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995.

Habedank, Thomas (1958)
1987(G)
T. Habedank; Katalog, Galerie Weißer Elefant, Berlin 1988.

Hähner-Springmühl, Klaus (1950-2006)
FF
K. Hähner-Springmühl; Monographie, Galerie Oben, Chemnitz 1992.

Händler, Rolf (1938)
1976, FF
R. Händler. Malerei; Katalog und Werkverzeichnis der Gemälde 1961-1987, Berlin 1988.

Hänsch, Wolfram (1944)
1975, DD, F
W. Hänsch; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1993.

Hahn, Bernd (1954)
1986(G)
B. Hahn; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2001.

Hanske, Monika (1952)
T
Ausgebürgert; Katalog, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1990, S. 112.

Hartung, Helmut (1929)
1970(G)
H. Hartung, BK 5/1963, S. 251.

Hasse, Christian (1931)
1966(G)
Ch. Hasse; Faltblatt, Pretiosensaal im Schloß, Dresden 1984.

Hasse, Ursula (1925)
1966(G)
Gert Claußnitzer: Balance der Kontraste. U. Hasses Werk in der Pirnaer Galerie am Elbtor; Union, 24.4.1985.

Hegewald, Andreas (1953)
F, E, 1990
A. Hegewald. Black Boxx. Zeichnungen Aquarelle; Katalog, Leonhardi-Museum Dresden 1997.

Hempel, Marion (1958)
1986(G)
M. Hempel. Glasgestaltung; Monographie, Dresden 2003.

Hengst, Michael (1953)
1986(G)
M. Hengst. Aussicht; Haufenpresse, Dresden 1990.

Henze, Volker (1950)
DD, 1979(G), T
V. Henze; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2001.

Hering, Joachim (1931)
1965(G)

Herrmann, Gunter (1938)
1966(G), DD, M, D, FF
G. Herrmann. Malerei, Zeichnung, Grafik 1960-1998; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1998.

Herrmann, Peter (1937)
1970(G), 1976, DD, M, D, FF
P. Herrmann; Katalog, Kulturspeicher, Oldenburg 2006.

Heuer, Joachim (1900-1994)
K, 1988
J. Heuer zum 90.; Katalog, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1990.

Höing, Ursula (1926)
1964(G), G
U. Höing; Faltblatt; Galerie Kunst der Zeit, Dresden 1979.

Hofmann, Veit (1944)
DD, K, M, 1980(G), 1989
V. Hofmann; Katalog, Alter Stadtsaal Speyer, Speyer 2000.

Hofmann, Werner (1907-1983)
1965(G)
W. Hofmann; Faltblatt, Pretiosensaal im Schloß, Dresden 1983.

Hornig, Günther (1937)
DD, 1978, D, FF, 1990
G. Hornig. Malerei; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2002.

Horwath, Luise (1952)
1979(G)

Horwath, Michael (1948)
DD, M, 1979(G)
M. Horwath u.a.; Katalog, Stadtmuseum Dresden, 1993.

Hund, Hans-Peter (1940)
1965(G), 1975
H.-P. Hund; Katalog, Museum der bildenden Künste, Leipzig 1991.

Illmer, Willy (1899-1968)
1964(G)

Jaeger, Renate (1933)
1965(G)
R. Jäger; Faltblatt; Galerie Kunst der Zeit, Dresden 1984.

John, Joachim (1933)
1979
J. John; Katalog, Staudenhofgalerie, Potsdam 1981.

Jüchser, Hans (1894-1977)
K
H. Jüchser; Katalog, Neue Sächsische Galerie, Chemnitz 2005.

Just, Christiane (1960)
E
Ch. Just u.a.; Faltblatt, Galerie Nord, Dresden 1991.

Kahnemann, Marion (1960)
1989(G)
M. Kahnemann; Katalog, Stadtmuseum Dresden, 1996.

Kaiser, Peter (1939)
1966(G), DD, M
P. Kaiser; Katalog, Galerie Hieronymus, Dresden 1999.

Kammerer, Anton Paul (1954)
1986(G), F
A.P. Kammerer; Katalog, Galerie Refugium Neustrelitz, Berlin 1992.

Kasten, Petra (1955)
FF, F, E, 1989(G)
P. Kasten. Felix Hollenberg-Preis; Katalog, Galerie Albstadt, 1999.

Kecke, Dieter (1939)
M, FF

Kecke, Freya (1943)
DD, K, M, FF

Kerbach, Ralf (1956)
T, 1981(G)
R. Kerbach; Katalog, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1999.

Kirsten, Christian (1940)
K, FF
Junge Dresdner Kunst; Mappe, Dresden 1981.

Kleemann, Sonja (1932)
1964(G)

Klos, Friedemann (1942)
1973(G)
Plastik aus Dresden; Katalog, Galerie Rähnitzgasse, Dresden 1984.

Köhler, Jürgen (1954)
1987(G)
J. Köhler. Zeichnungen; Katalog, Brecht-Haus, Berlin 1994.

Köhler, Klaus-Dieter (1956)
1986(G)
Joachim Pohl: Zwischen Eleganz und Archaik. Zum Schaffen des Bildhauers K.-D. Köhler;
BK 1/1990, S. 31ff.

Köhler, Waldo (1909-1992)
1964(G), A
Artur Dänhardt: Der Maler W. Köhler; BK 10/1970, S. 525ff.

Konrad, Bruno (1930-2007)
1963(G), A, DD
B. Konrad; Faltblatt, Galerie Kunst der Zeit, Dresden 1986.

Kracht, Friedrich (1925)
1967(G)
F. Kracht; Katalog, Stadtarchiv Dresden, 2000.

Krause, Helmut (1906-1993)
1965(G)

Krause, Wolfgang (1957)
E
W. Krause. Situationen 1988, 1989, 1990, Berlin 1995.

Krepp, Siegfried (1930)
1965(G)
S. Krepp. Bildhauerarbeiten 1960-1990; Katalog, Plastikgalerie Franziskanerklosterruine, Berlin 1990.

Küchler, Andreas (1953-2001)
1986(G)
A. Küchler; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995.

Kuhle, Fridrun (1940)
DD, K
F. Kuhle; Katalog, Galerie des Staatlichen Kunsthandels, Bautzen 1981,

Kuhle, Wolfgang (1935)
A, 1968(G), DD, K
Diether Schmidt: Der Bildhauer W. Kuhle; BK 8/1982, S. 384ff.

Kuntsche, Bärbel (1939)
1970(G), DD
B. Kuntsche. Malerei, Grafik 1966-1999; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1999.

Kuntsche, Wolf-Eike (1941)
1970(G), DD
W.-E. Kuntsche; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1993.

Kunze, Herbert (1913-1981)
1976, K
H. Kunze. Anreger und Freund; Katalog, Staatliche Kunstsammlungen Cottbus, 1988.

Lachnit, Max (1900-1972)
1968
M. Lachnit 1900-1972. Plastik, Malerei, Grafik; Katalog, Kloster Unserer Lieben Frauen, Magdeburg 1991.

Lachnit, Wilhelm (1899-1962)
1967
W. Lachnit 1899-1962. Aus dem graphischen Werk; Katalog Galerie Finkenbein, Gotha 1999/2000.

Leber, Wolfgang (1936)
1982, F
W. Leber. Malerei und Zeichnungen; Katalog, Akademie der Künste, Berlin 1992.

Leiberg, Helge (1954)
T, 1980(G), FF
H. Leiberg. Zwischen Sprung und Fall; Katalog, Galerie Peter Borchardt, Hamburg 1999.

Leifer, Horst (1939-2002)
1970(G), 1977, DD, D
H. Leifer. Bilder und Blätter; Katalog, Pulsnitz / Dresden 1994.

Leifer, Sybille (1943)
DD, K, 1979
S. Leifer; Faltblatt, Galerie West, Dresden 1981.

Lepke, Gerda (1939)
DD, D
G. Lepke; Katalog, Kunstsammlung Gera, 1999.

Lewandowsky, Volker (1963)
E, 1988(G)
V. Lewandowsky u.a. Ordnung durch Störung. Autoperforationsartistik; Katalog, HfBK, Dresden 2006.

Lewinger, Ernst (1931)
1968(G), DD
E. Lewinger; Katalog, Neue Dresdner Galerie, Dresden 1990.

Lilge, Marlies (1945-1983)
DD, F
M. Lilge; Faltblatt, Galerie Nord, Dresden 1974.

Maasdorf, Frank (1950)
1986(G), F, 1987
F. Maasdorf; Katalog, Galerie Gebrüder Lehmann, Dresden 1995.

Magnus, Klaus (1936)
1966(G)
K. Magnus; Katalog, Staatliches Museum Schloß Burgk, 1983.

Magnus, Marlene (1936)
A, 1968(G)
M. Magnus; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1999.

Makolies, Peter (1936)
A, DD, 1978, D, FF, F
P. Makolies. Skulpturen; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995.

Manigk, Oskar (1934)
1966(G)
O. Manigk. Caspar-David-Friedrich-Preis; Katalog, Staatliches Museum Schwerin, 1993/1994.

Metzkes, Harald (1929)
FF
H. Metzkes. Bilder aus fünfzig Jahren; Katalog, Stadtmuseum Bautzen, 1999.

Möbius, Max (1901-1978)
1964(G), A
M. Möbius, Maler und Werk, Dresden o.J.

Möhwald, Otto (1933)
1977
O. Möhwald; Malerei, Katalog und Werkverzeichnis, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle 1998.

Moosdorf, Heinz Detlef (1939)
G, 1969
H.D. Moosdorf; BK 1/1964, S. 49.

Morgner, Michael (1942)
1980, F
M. Morgner. Deutsches Requiem; Katalog, Saarland-Museum, Saarbrücken 1993.

Muschter, Peter (1942-1996)
DD, K, FF
P. Muschter u.a.; Katalog, Galerie West, Dresden 1983.

Niemeyer-Holstein, Otto (1896-1984)
1968(G), 1982
O. Niemeyer-Holstein; Katalog, Museum der Hansestadt Greifswald, 1997.

Nitzsche, Dietrich (1934)
1965(G)
D. Nitzsche; Katalog, Galerie der HfBK, Dresden 1989.

Osten Osmar (1959)
1990
O. Osten (Bodo Münzner); Katalog, Städtisches Museum, Zwickau 2000.

Pauly, Charlotte E. (1886-1981)
1967
Ch.E. Pauly; Katalog, Altes Museum, Staatliche Museen zu Berlin, 1987.

Penck, A.R. / Ralf Winkler (1939)
DD
A.R. Penck; Katalog, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 1988.

Peschel, Hans (1931)
1964(G), 1967(G)
J. Peschel u.a.; Faltblatt, Kulturraum in Schloß Zabeltitz, Großenhain 1982.

Peter, Dietrich (1929)
1964(G)

Peter, Helga (1933)
1964(G)
Angelika Gütter: Drei weibliche Handschriften. Aktzeichnungen von H. Peter-Sternkopf u.a. in Pirna; DNN, 2001.

Petrovsky, Wolfgang (1947)
DD, K, M
W. Petrovsky. ARPEGGIO. Zwanzig Collagen zu Texten von Hans Arp; Katalog, Friedrich-Schiller-Universität, Jena 2003.

Plenkers, Stefan (1945)
1973(G), DD, K, M, 1986, F
S. Plenkers; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1996.

Pukall, Egon (1934-1989)
1964(G), A, 1970(G), D
E. Pukall; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2009.

Rehfeldt, Robert (1931-1993)
1987
R. Rehfeldt; Katalog, Ephraim-Palais, Berlin 1991.

Reichel-Drechsler, Elfriede (1923)
1967(G), DD

Richter, Thea (1945)
DD, 1982, FF
T. Richter. Monographie, Bonn 1994.

Richter, Thomas J. (1955)
1987(G)
T.J. Richter. Bilder; Katalog, Galerie Refugium, Neustrelitz 1998.

Rößler, Werner (1936)
1965(G)

Rzodeczko, Edith (1927-1984)
1965(G)
E. Rzodeczko; Faltblatt, Galerie Comenius, Dresden 1987.

Rzodeczko, Ursula (1929)
1965(G)
U. Rzodeczko; Faltblatt, Galerie Mitte, Dresden 1989.

Sailer, Wulff (1936)
1966(G)
W. Sailer; Faltblatt, Galerie Mitte, Berlin 1986.

Sander, Otto (1949)
1987
O. Sander-Tischbein; Katalog, Galerie am Boulevard, Rostock 1990.

Sandner, Reinhard (1951)
T, 1981(G), FF, 1986, F, E
R. Sandner. Tangierte Bereiche; Katalog, IG-Metall-Haus Frankfurt/M., 2003.

Schade, Elfriede (1930)
1965(G), G
E. Schade; Katalog, Galerie Arkade, Berlin 1977/78.

Schade, Siegfried (1930)
1965(G), G
S. Schade; Katalog, Galerie Arkade, Berlin 1977/78.

Scheib, Hans-Joachim (1949)
1979(G), FF
H. Scheib. Figur; Katalog, Märkisches Museum Witten, Schwetzingen 1999.

Scheib, Ursula (1944)
1981(G), FF
Ausgebürgert; Katalog, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1990, S. 173.

Schieferdecker, Jürgen (1937)
K, D
J. Schieferdecker; Katalog, Museum der Stadt Greifswald, Dresden 1986.

Schlegel, Christine (1950)
FF
Ch. Schlegel; Katalog, Studio Bildende Kunst, Berlin 1992.

Schleime, Cornelia (1953)
T, 1981(G)
C. Schleime; Katalog, Leonhardi-Museum Dresden, Berlin 2002.

Schmidt, Hans Otto (1945)
1976
H.-O. Schmidt; Katalog, Haus der Kultur und Bildung, Neubrandenburg 1978.

Schmidt-Kirstein, Helmut (1909-1985)
1980
H. Schmidt-Kirstein. 1909-1985; Städtische Galerie Albstadt, 1994.

Schubert, Manfred (1929)
1963(G)
Johne, Günter: Erfahrungen auf dem Bitterfelder Weg. Über das Schaffen von M. Schubert; BK 1971/6.

Schwandt, Eckhard (1942)
1982
E. Schwandt. Keilzeit; Kunsthaus Hinter den Zäunen, Schöneck 1993.

Seidel, Jürgen (1924)
1965(G), A, DD
J. Seidel; Katalog, Galerie Kunst der Zeit, Dresden 1982.

Sell, Lothar (1939-2009)
1968(G), 1977, DD
L. Sell. Graphik und Skulptur; Katalog, Galerie Rähnitzgasse, Dresden 1984.

Siebert, Ann (1917)
1964(G)
A. Siebert; Faltblatt, Galerie Kunst der Zeit, Dresden 1985.

Skade, Fritz (1898-1971)
1964(G), A
F. Skade u.a.; Faltblatt, Haus der Heimat, Freital 1983.

Smy, Wolfgang (1952)
1981(G)
W. Smy; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1991.

Sonntag, Jörg (1955)
1986(G), E
Jo Siamon Salich. Zeichnungen; Katalog, Dresden 1993.

Stangl, Reinhard (1950)
1979(G)
R. Stangl; Edition G. Kronenberg, Berlin 1990.

Stengel, Tobias (1959)
1990
T. Stengel. Subjektive Forschungen; Katalog, Galerie Klaus Spermann, Berlin 2002.

Stengel, Tobias (1959)
1990
T. Stengel. Subjektive Forschungen; Katalog, Galerie Klaus Spermann, Berlin 2002.

Symmangk, Helmuth (1931)
1969
H. Symmangk; Faltblatt, Galerie am Prater, Berlin 1984.

Teufel, Aini (1933)
1964(G)
Herbert Viecenz: Arbeit und Anliegen der Künstlerin A. Teufel; BK 10/1965, S. 552f.

Thiess-Böttner, Inge (1924-2001)
1989
I. Thiess-Böttner; Ostragehege 8/2001, Heft 3.

Tiedeken, Günter (1932)
1963(G), A, G, DD, K
G. Tiedeken. Malerei; Katalog, Annenkapelle Görlitz, Dittelsdorf 2002.

Tippel, Franz (1923)
1967
Schulz, Hans: F. Tippel; BK 7/1966, S. 346ff.

Uhlig, Max (1937)
1965(G), A, DD, D, F
M. Uhlig. Malerei und Arbeiten auf Papier; Katalog, Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück 2004.

Vent, Hans (1934)
1966(G), F
H. Vent. Malerei, Grafik, Keramik; Katalog, Berlin 1990.

Voigt, Susanne (1927)
1966(G), DD
S. Voigt; Katalog, Pretiosensaal im Schloß, Dresden 1977.

Wahl, Christine (1935)
1965(G), A, G, 1974, DD, D, FF
Ch. Wahl; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1995.

Walther, Fred (1933)
1968(G)
F. Walther; Faltblatt, Galerie Kunst der Zeit, Dresden 1983.

Wanitschke, Vincenz (1932)
1965(G), 1967(G)
V. Wanitschke. Plastik; Monographie, Leipzig 1997.

Weber, Horst (1932-1999)
1964(G), G, 1968(G), DD, K, D
H. Weber; Katalog, Städtisches Museum Zittau, 2003.

Weber, Jürgen (1936)
1966(G)
J. Weber; Katalog, Akademie der Künste, Berlin 1986.

Wegehaupt, Matthias (1938)
1966(G), A
M. Wegehaupt. Bilder; Katalog, Kunsthalle Rostock, 1998.

Weidensdorfer, Claus (1931)
1963(G), A, G, 1977, DD, D, FF, F
C. Weidensdorfer. Druckgraphik 1955-2002; Katalog und Werkverzeichnis, Lindenau-Museum Altenburg, 2003/2004.

Wenzel, Jürgen (1950)
1986(G), F
J. Wenzel; Katalog, Staatliches Lindenau Museum, Altenburg 1989.

Wetzel, Thomas (1958)
T
Ausgebürgert; Katalog, Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1990, S. 198.

Werner, Klaus (1953)
F, E, 1989
Grafik und Musik von K. Werner u.a.; Kristallschiff-Edition, Dresden o.J.

Wirkner, Michael (1954)
F, 1988(G)
M. Wirkner. Monographie, Stuttgart 1994.

Wischniowski, Kristine (1944)
1975(G), DD
K. Wischniowski; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1993.

Wischniowski, Werner (1927)
A, 1968(G), 1975(G), DD
W. Wischniowski. Künstler in der Stille, Fischerhude 1988.

Wittig, Werner (1930)
1965(G), 1975, DD, D
W. Wittig. Die Holzrisse; Katalog, Bonn 2000.

Woisnitza, Karla (1952)
M, T, 1981(G), FF
K. Woisnitza. Tecuna-Projekt; Katalog, Frauen Museum Bonn, 1990.

Wolff, Willy (1905-1985)
K, FF
W. Wolff 1905-1985. Zeichnungen, Malerei, Objekte; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 2000.

Wolle, Hans (1935-1975)
1964(G)

Zaubitzer, Dietmar (1954)
1989(G)
D. Zaubitzer; Katalog, Karl-Marx-Stadt 1988.

Zietlow, Ingrid (1936)
1965(G), G
Paul Thiel: I. Zietlow; BK 7/1966, S. 342f.

Zille, Rainer (1945-2005)
1973(G), DD, F
R. Zille; Katalog, Leipzig 1996.

Zimmermann, Dieter (1942)
1981
D. Zimmermann. Neue Konturen; Katalog, Sorbisches Museum Bautzen, Cottbus 1996.

Bibliographie

Ausstellungskataloge 1960-1989

Berlin 1961: Junge Künstler. Malerei, Akademie der Künste; Katalog, Berlin 1961.

Berlin 1962: Junge Künstler. Graphik und Plastik, Akademie der Künste; Katalog, Berlin 1962.

Berlin 1962 (2): Junge Künstler. Malerei - Graphik - Plastik, Akademie der Künste; Katalog der beiden Ausstellungen Junge Künstler. Malerei / Junge Künstler. Graphik und Plastik, Berlin 1962.

Berlin 1964: Unser Zeitgenosse, Nationalgalerie; Katalog, Berlin 1964.

Berlin 1974: 25 Jahre Graphik in der DDR, Altes Museum; Katalog, Berlin 1974.

Berlin 1975: Die Collage in der Kunst der DDR, Altes Museum; Katalog, Berlin 1975.

Berlin 1975 (2): Deutsche bildende Künstlerinnen von der Goethe-Zeit bis zur Gegenwart, Nationalgalerie; Katalog, Berlin 1975.

Berlin 1976: Junge Künstler der DDR 1976, Ausstellungszentrum am Fernsehturm und Kunsthalle Rostock; Katalog, Berlin 1976.

Berlin 1977: Plakate 1870-1977. Auktion. Ausstellung. Edition. Dokumentation. Ein Medienkomlex zum Thema Plakat; hrsg. von Hartmut Pätzke und Klaus Werner, Galerie Arkade; Katalog, Berlin 1977.

Berlin 1978: Von der Collage zur Assemblage. Aspekte der Materialkunst in der DDR, Altes Museum; Katalog, Berlin 1978.

Berlin 1979: Weggefährten - Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten, Altes Museum; Katalog, Berlin 1979.

Berlin 1984: Alltag und Epoche. Werke bildender Kunst der DDR aus 35 Jahren, Altes Museum; Katalog, Berlin 1984.

Berlin 1984 (2): Junge Künstler der DDR 1984, Altes Museum; Katalog, Berlin 1984.

Berlin 1985: Expressivität heute. Junge Maler der DDR, Altes Museum; Katalog, Berlin 1985.

Berlin 1989: Konturen. Werke seit 1949 geborener Künstler in der DDR, Nationalgalerie; Katalog, Berlin 1989.

Berlin 1989 (2): Zeichnungen in der Kunst der DDR. Eine Auswahl aus 40 Jahren, Akademie der Künste; Katalog, Berlin 1989.

Berlin/West 1975: Malerei. Grafik. Plastik der DDR, Haus am Lützowplatz; Katalog, Berlin/West 1975.

Berlin/West 1979: DDR-Kunst heute, Elefant Press Galerie; Katalog, Berlin/West 1979.

Berlin/West 1980: Mensch und Umwelt - Malerei, Grafik, Plastik aus der DDR, Künstlerhaus Bethanien; Katalog, Berlin/West 1980.

Berlin/West 1986: Malstrom. Bilder und Figuren 1982-1986. Ralf Kerbach, Helge Leiberg, Hans Scheib, Cornelia Schleime, Reinhard Stangl, Haus am Waldsee; Katalog, Berlin/West 1986.

Berlin/West 1988: ... sie malen ja nur. Zeitvergleich 1988. Aktuelle Malerei aus der DDR, Neues Kunstquartier der TU Berlin T.I.P. (Technologie- und Innovationspark); Katalog, Berlin/West 1989.

Berlin/West 1989: Zwischenspiele. Junge Künstler und Künstlerinnen aus der DDR, Künstlerhaus Bethanien; Katalog, Berlin/West 1989.

Bonn 1987: Bildhauerkunst aus der DDR, Rheinisches Landesmuseum; Katalog, Bonn 1987.

Cottbus 1988: Figur = Zeichen, Staatliche Museen Cottbus; Katalog, Cottbus 1988.

Darmstadt 1985: Tiefe Blicke. Kunst der 80er Jahre aus der BRD, der DDR, Österreich und der Schweiz, Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Katalog, Köln 1985.

Dresden 1960: Junge Künstler, Albertinum; Katalog, Dresden 1960.

Dresden 1961: 4. Bezirksausstellung des VBKD Dresden; Katalog, Dresden 1961.

Dresden 1962/63: Fünfte Deutsche Kunstausstellung; Katalog, Dresden 1963.

Dresden 1964: 5. Bezirksausstellung des VBKD Dresden; Katalog, Dresden 1964.

Dresden 1966: 6. Bezirksausstellung VBKD Dresden; Katalog, Dresden 1966.

Dresden 1967/68: VI. Deutsche Kunstausstellung; Katalog, Dresden 1967.

Dresden 1969: 7. Bezirksausstellung des VBKD Dresden, 1969; Katalog, Dresden 1969.

Dresden 1969 (2): Graphik in der DDR, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Katalog, Dresden 1969.

Dresden 1972: 8. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden; Katalog, Dresden 1972.

Dresden 1972/73: VII. Kunstausstellung der DDR; Katalog, Dresden 1972.

Dresden 1973: Junge Künstler, Glockenspielpavillon; Katalog, Dresden 1973.

Dresden 1974: 9. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden; Katalog, Dresden 1974.

Dresden 1974 (2): Zeichnungen in der Kunst der DDR, Kupferstich-Kabinett; Katalog, Dresden 1974.

Dresden 1976: 200 Jahre Malerei in Dresden, Albertinum; Katalog, Dresden 1976.

Dresden 1977: Dresdner Kunst heute, Galerie Nord; Katalog, Dresden 1977.

Dresden 1977/78: VIII. Kunstausstellung der DDR; Katalog, Dresden 1977.

Dresden 1979: 10. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden; Katalog, Dresden 1979.

Dresden 1979 (2): Junge Bildhauerkunst der DDR, Albertinum; Katalog, Dresden 1979.

Dresden 1980: Künstlerische Ideen im Plakat. Mit internationalen Künstlerplakaten aus Beständen des KupferstichKabinetts Dresden 1950-80, Galerie Mitte; Katalog, Dresden 1980.

Dresden 1981: Junge Dresdner Kunst, Glockenspielpavillon; Mappe, Dresden 1981.

Dresden 1982/83: IX. Kunstausstellung der DDR; Katalog, Dresden 1982.

Dresden 1983: Aus Dresdner Ateliers, Ausstellungsreihe in den Galerien Mitte, Nord, Ost/Leonhardi-Museum, West, Kunst der Zeit, Comenius und Kühl; Kataloge, Dresden 1983.

Dresden 1984: Assemblagen, Galerie Kunst der Zeit; Katalog, Dresden 1984.

Dresden 1984 (2): Plastik aus Dresden 1945-1984, Galerie Rähnitzgasse; Katalog, Dresden 1985.

Dresden 1985: 11. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden; Katalog, Dresden 1985.

Dresden 1987: Junge Künstler, Galerie Kunst der Zeit; Katalog, Dresden 1987.

Dresden 1987/88: X. Kunstausstellung der DDR; Katalog, Dresden 1987.

Dresden 1988: Blaues Wunder. Arbeitsausstellung junger Dresdner Künstler, Ausstellungszentrum der Stadt Dresden; Katalog, Dresden 1988.

Dresden 1989: 12. Kunstausstellung des Bezirkes Dresden; Katalog, Dresden 1989.

Dresden 1989 (2): 40 unter 40. Jüngere Künstler der DDR, Kupferstich-Kabinett; Katalog, Dresden 1989.

Dresden 1989 (3): Kunstakademie Dresden. Malerei, Grafik, Plastik von Lehrern und Schülern im 20. Jahrhundert, HfBK; Katalog, Dresden 1989.

Frankfurt/Oder 1974: Junge Künstler ’74. 1. Ausstellung junger bildender Künstler der DDR, Galerie Junge Kunst; Katalog, Frankfurt/O. 1974.

Frankfurt/Oder 1978: Junge Künstler der DDR ’78, Galerie Junge Kunst; Katalog, Frankfurt/O. 1978.

Frankfurt/Oder 1980: Junge Künstler der DDR, Galerie Junge Kunst; Katalog, Frankfurt/O. 1980.

Hamburg 1982: Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR, Kunstverein; art - Sonderheft, Hamburg 1982.

Kassel 1977: documenta 6; Katalog, Bd. 1, Kassel 1977.

Köln 1986: Menschenbilder. Kunst aus der DDR; Katalog, Köln 1986.

Ludwigshafen 1989: Neue Kunst aus Dresden, BASF Aktiengesellschaft; Katalog, Ludwigshafen 1989.

Oberhausen 1984: Durchblick, Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen; Katalog, Oberhausen 1984.

Oberhausen 1986: Durchblick 2, Ludwig-Institut für Kunst der DDR Oberhausen; Katalog, Oberhausen 1986.

Paris 1981: Peinture et Gravure en République Démocratique Allemande, Musée d’art moderne de la ville de Paris; Katalog, Paris 1981.

Ravensburg 1984: Malerei und Grafik aus der DDR: Kunstzentrum Dresden, Galerie Döbele; Katalog, Ravensburg 1984.

Ravensburg 1985: Dresden heute. Malerei und Grafik nach 1945, Galerie Döbele; Katalog, Ravensburg 1985.

Tokyo 1989: Zeitzeichen. Malerei und Grafik aus der DDR, Wanderausstellung; Katalog, Tokyo 1989.

Worpswede 1978: Malerei und Grafik der DDR, Worpsweder Kunsthalle; Katalog, Worpswede 1978.

Worpswede 1984: DDR heute, Worpsweder Kunsthalle; Katalog, Worpswede 1984.

Worpswede 1987: DDR heute. Malerei, Grafik, Plastik, Worpsweder Kunsthalle; Katalog, Worpswede 1987.

Dokumentationen zu Galerien in der DDR

Galerie Ahrenshoop 1979: 30 Ausstellungen in der “Bunten Stube” Ahrenshoop 1963-79, Berlin 1979.

Galerie Berlin 1967: Almanach 1: 1962-1967. 5 Jahre. 50 Ausstellungen, Kunstkabinett am Institut für Lehrerweiterbildung, Berlin 1967.

Galerie Berlin 1979: Die Kataloge der Galerie Arkade; IN: Marginalien, *73/1979.*

Galerie Berlin 1981: Edition Arkade. Biographien und Erläuterungen, Redaktion: Klaus Werner, Berlin/Neubrandenburg 1981.

Galerie Berlin 1993: Galerie Mitte. Ein Kompendium. 1978-1991, Redaktion: Gabriele Kukla, Berlin 1993.

Galerie Berlin 1996: Sehtest. Material zur Geschichte einer Galerie (Galerie Treptow), Hrsg.: Longest F. Stein, Berlin 1996.

Galerie Berlin 1998: Über Kunst am Prater. Eröffnungsreden aus 25 Jahren Galerie am Prater, Hrsg.: Kulturamt Prenzlauer Berg, Berlin 1998.

Galerie Berlin 2002: studio bildende kunst Berlin - Baumschulenweg. Eine Dokumentation der Jahre 1979-1998, Berlin 2002.

Galerie Berlin 2003: Die Kleine Humboldt-Galerie 1978-2003. Eine Chronik zum 25jährigen Bestehen, Berlin 2003.

Galerie Berlin 2003 (2): Sehrt, Hans-Georg: Von Altenbourg bis Zickelbein. Die Kabinettpresse Berlin 1965-1974; Katalog, Berlin 2003.

Galerie Berlin 2004: Über Kunst am Prater II. Reden, Rezensionen, Texte. 30 Jahre Galerie am Prater, Hrsg.: Kulturamt Pankow, Berlin 2004.

Galerie Berlin 2007: Galerie Weisser Elefant. Ausstellungen, Installationen, Aktionen 1987-2007, Redaktion: Ralf Bartholomäus, Hrsg.: Galerie Weisser Elefant, Bezirksamt Mitte von Berlin, Berlin 2007.

Galerie Dresden 1982: Galerie Comenius - Fünf Jahre Kulturbund, Dresden 1982.

Galerie Dresden 1984: Galerie Kunst der Zeit Dresden (Ausstellung zum 30jährigen Bestehen); Katalog, Dresden 1984.

Galerie Dresden 1984 (2): Galerie Mitte. 5 Jahre; Mappe, Dresden 1984.

Galerie Dresden 1984 (3): Galerie Nord 1974-1984. Jubiläumsausstellung. Mit Chronologie; Katalog, Dresden 1984.

Galerie Dresden 1987: Galerie Comenius: orbus pictus - Zehn Jahre. Chronologie und Auswahlbibliographie, Dresden 1987.

Galerie Dresden 1988: Das Leonhardi-Museum in Dresden-Loschwitz, Dresden 1988.

Galerie Dresden 1995: Galerieberichte und Tiefeninterviews mit Künstlern, Galeristen, Kunstwissenschaftlern und Funktionären; Forschungsprojekt Künstler und Künste in einem gesellschaftlichen Umbruch am Beispiel Dresdens, TU Dresden, Prof. Karl-Siegbert Rehberg, unveröffentlicht.

Galerie Dresden 1989: Wanda Reichardt (Hrsg.): ÜBER BLICK Ausstellungen in Dresden 1989. Galerien und Ausstellungen in Dresden im Überblick, Dresden 1989.

Galerie Dresden 1997: Ruth Negendanck: Die Galerie Ernst Arnold in Dresden (1893-1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte; Dissertation, Weimar 1997.

Galerie Dresden 1999: Aurora und die eikon Grafik-Presse Dresden 1964-1992. Dokumentation und Rückblick, Hrsg.: Rudolf Mayer, Dresden 1999.

Galerie Dresden 2004: Ulrike Haßler-Schobbert: Leonhardi-Museum. Dokumentation der Ausstellungsarbeit 1991-2002, Dresden 2004.

Galerie Dresden 2004 (2):Galerie Mitte. Ein ¼ Jahrhundert Kunst am Dresdner Fetscherplatz. Eine Chronik mit 25 Texten von Karin Weber, Edition Landsberg, Dresden 2004.

Galerie Dresden 2006: Manet würde sich wundern. AG Leonhardi-Museum 1963-1990; Katalog, Hrsg.: Bernd Heise, Angelika Weißbach, Leonhardi-Museum, Dresden 2006.

Galerie Erfurt 1994: Jörg Heiko Bruns: 15 Jahre Galerie am Fischmarkt Erfurt 1979 - 1994, Erfurt 1994.

Galerie Erfurt 1998: Kunst im Gegenwind. Die Erfurter Ateliergemeinschaft 1963-1974, Hrsg.: Mühlhäuser Museen, Erfurt 1998.

Galerie Hoyerswerda 1991: Die Stillen im Lande. Freunde der Kleinen Galerie Hoyerswerda; Katalog, Brötzingen 1991.

Galerie Karl-Marx-Stadt 1983: Galerie Oben 1973-1983. Dokumentation, Karl-Marx-Stadt 1983.

Galerie Karl-Marx-Stadt 1993: Galerie Oben 1973-1993. Dokumentation, Chemnitz 1993.

Galerie Karl-Marx-Stadt 1997: Clara Mosch 1977-1982. Werke und Dokumente, Lindenau-Museum Altenburg 1997.

Galerie Leipzig 1982: 98 - 99 - 100. Ausstellung der Galerie am Sachsenplatz, Leipzig 1982. (mit Dokumentation)

Galerie Leipzig 1991: Frank Eckart, Uta Grundmann, Harry Lybke: Ansichten über einen Raum I / Eigen+Art 1983-1990. Eine Dokumentation; Katalog, Leverkusen 1991.Frank Eckart, Uta Grundmann, Harry Lybke: Ansichten über einen Raum II / Eigen+Art 1990-1991, Leipzig 1991.

Galerie Leipzig 1991 (2): Korinna Brand: Gisela und Hans-Peter Schulz und die Galerie am Sachsenplatz. Kunst sammeln und fördern zu DDR-Zeiten; Magisterarbeit, Karl-Marx-Universität, Leipzig 1991.

Galerie Leipzig 2006: Nur hier? Die Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig 1980-2005; Katalog, Hrsg.: Beatrice von Bismarck, Christine Rink, Leipzig 2006.

Galerie Magdeburg 1977: Jörg Heiko Bruns: 50. Ausstellung der Klubgalerie Magdeburg, Magdeburg 1977.

Kulturbund 1978: Jörg Heiko Bruns: Skizze zur Geschichte der Kleinen Galerien des Kulturbundes der DDR und ihrer Ursprünge. Für Lothar Lang, Hektographie, Magdeburg 1978.

Kunsthandel 1977: Galerie und Werkstätten des Staatlichen Kunsthandels; Hrsg.: Staatlicher Kunsthandel der DDR, Berlin 1977.

Kunsthandel 1983:Staatlicher Kunsthandel der DDR: Grafik-Edition 1975-1983, Berlin/Ost 1983. Staatlicher Kunsthandel der DDR: Grafik-Edition 1984-1987, Berlin/Ost 1983.

Kunsthandel 1986: Staatlicher Kunsthandel der DDR. Bibliographie der Kataloge 1974-1985, Berlin 1986.

Müller/Richter 1992: Reiner Müller, Ralf Richter: Die Entwicklung der Besucherzahlen in den Galerien Dresdens seit 1989; Belegarbeit Kultursoziologie, Leipzig 1992.

Literaturverzeichnis

Zeitschriften und Zeitungen

Bildende Kunst (BK). Zeitschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Kunsthandwerk und Volkskunst; hrsg. vom Verband Bildender Künstler der DDR, Berlin, 1953-1991.

Dresden aktuell, hrsg. vom Rat der Stadt Dresden, Dresden, 1964-1967.

Dresdner Neueste Nachrichten (DNN), Dresden, 1990-2007.

Mitteilungen des VBK-DDR, Berlin, 1970-1990.

Neue Zeit, Zentralorgan der Christlich-Demokratischen Union Deutschlands, Berlin, 1962-1990.

Niemandsland. Zeitschrift zwischen den Kulturen; hrsg. von Wolfgang Dreßen, Eckhart Gillen und Siegfried Radlach, Paul Löbe-Institut, Berlin 1987-1991.

Sächsische Neueste Nachrichten (SNN), Organ der National-Demokratischen Partei Deutschlands, Dresden, 1952-1990.

Sächsisches Tageblatt (ST), Organ der Liberal-Demokratischen Partei Deutschlands, Dresden, 1950-1990.

Sächsische Zeitung (SZ), Dresden 1946-2007.

Schriftenreihe DDR-Kultur; hrsg. von Siegfried Radlach, Paul Löbe-Institut, Berlin 1981-1982.

Sonntag. Wochenzeitung für Kulturpolitik, Kunst und Wissenschaft, Berlin, 1946-1990.

Union, Organ der Christlich-Demokratischen Union, Dresden, 1952-1991.

Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst und Wirtschaft, Berlin, 1946-1990.

Bibliographien, Nachschlagewerke und Dokumentationen

Barth/Links 1995: Bernd-Rainer Barth, Christoph Links (Hrsg.): Wer war wer in der DDR. Ein biographisches Handbuch, Frankfurt/M. 1995.

Bibliographie 1989: Bibliographie Bildende Kunst. In der DDR erschienene Veröffentlichungen zur bildenden Kunst und im Ausland erschienene Veröffentlichungen zur bildenden Kunst der DDR; hrsg. von der Sächsischen Landesbibliothek Dresden 1973-1989.

Feist/Gillen 1988: Günter Feist, Eckhart Gillen(Hrsg.): Stationen eines Weges. Dokumentation zur Kunst und Kulturpolitik der DDR 1945-1988, Berlin 1988.

Feist/Gillen 1990: Günter Feist, Eckhart Gillen(Hrsg.): Kunstkombinat DDR. Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1990, Berlin 1990.

Feist/Gillen/Vierneisel 1996: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990: Aufsätze, Berichte, Materialien, Köln 1996.

Gemäldegalerie 1987: Gemäldegalerie Dresden-Neue Meister. Bestandskatalog und Verzeichnis der beschlagnahmten vernichteten und vermißten Gemälde, Dresden 1987.

Heitzer 1989: Heinz Heitzer: DDR. Geschichtlicher Überblick, Berlin 1989.

Herbst/Ranke/Winkler 1994: Andreas Herbst, Winfried Ranke, Jürgen Winkler: So funktionierte die DDR. Lexikon der Organisationen und Institutionen; Lexikon der Funktionäre, Hamburg 1994.

Jacobi 2003: Fritz Jacobi (Hrsg.): Nationalgalerie Berlin. Kunst in der DDR. Katalog der Gemälde und Skulpturen, Berlin 2003.

Judt 1997: Matthias Judt(Hrsg.): DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse, Berlin 1997.

Lexikon der Kunst, Fünf Bände, Leipzig 1968-1978; 2. neubearbeitete Auflage, 7 Bände, Leipzig 1987-1994.

Lübbe 1984: Peter Lübbe (Hrsg.): Dokumente zur Kunst, Literatur und Kulturpolitik der SED 1975-1980, Bd. 3, Stuttgart 1984.

Müller-Enbergs/Wielgohs/Hoffmann 2000: Helmut Müller-Enbergs, Jan Wielgohs, Dieter Hoffmann (Hrsg.): Wer war wer in der DDR? Ein biographisches Lexikon, Berlin 2000.

Porstmann 2005: Gisbert Porstmann (Hrsg.): Städtische Galerie Dresden. Führer durch die Sammlung der Gemälde, München 2005.

Rüß 1976: Gisela Rüß (Hrsg.): Dokumente zur Kunst, Literatur und Kulturpolitik der SED 1971-1974, Bd. 2, Stuttgart 1976.

Schubbe 1972: Elimar Schubbe (Hrsg.): Dokumente zur Kunst, Literatur und Kulturpolitik der SED 1945-1970, Bd. 1, Stuttgart 1972.

Wilhelmi 1996: Christoph Wilhelmi: Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900. Ein Handbuch, Stuttgart 1996.

Ausstellungskataloge seit 1990 und Sekundärliteratur

Bärnreuther/Schuster 1999: Andrea Bärnreuther, Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Das XX. Jahrhundert. Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutschland, Köln 1999.

Beck/Kardinar 1997: Rainer Beck, Natalie Kardinar (Hrsg.): Trotzdem. Neuanfang 1947. Zur Wiedereröffnung der Akademie der bildenden Künste Dresden. Phantasos I, Dresden 1997.

Bernard 1999: Julia Bernard (Hrsg.): Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Köln 1999.

Berswordt-Wallrabe 1998: Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hrsg.): Weite und Vielfalt ... Kunst des realistischen Aufbruchs; Katalog, Schwerin 1998.

Beyer 1963: Ingrid Beyer: Die Künste und der Sozialismus, Berlin 1963.

Beyer 1978: Ingrid Beyer: Junge Künstler im Sozialismus, Berlin 1978.

Blume/Gaßner/Gillen/Schmidt 2002: Eugen Blume, Hubertus Gaßner, Eckhart Gillen, Hans-Werner Schmidt (Hrsg.): Klopfzeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland-Wahnzimmer; Katalog, Leipzig 2002.

Blume/März 2003: Eugen Blume, Roland März: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Neuen Nationalgalerie; Katalog, Berlin 2003.

Blume/Tannert 1989: Eugen Blume, Christoph Tannert: Aktionskunst in der DDR, Berlin/Ost 1989.

Böhme 1991: Lydia Böhme: Bilder von DDR-Kunst-Instrumentalisierung mittels Ausstellungen in der BRD in den 1980er Jahren, Diplom-Arbeit, Humboldt-Universität, Berlin 1991.

Böthig 1995: Peter Böthig (Hrsg.): Christa und Gerhard Wolf. Unsere Freunde, die Maler, Berlin 1995.

Böthig/Michael 1993: Peter Böthig, Klaus Michael: MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg, Leipzig 1993.

Bothe/Föhl 1999: Rolf Bothe, Thomas Föhl (Hrsg.): Aufstieg und Fall der Moderne; Katalog, Weimar 1999.

Braunsberg/Griesebach 1991: Günter Braunsberg, Lucius Griesebach (Hrsg.): Erste Phalanx Nedserd-Jürgen Böttcher / Strawalde, Winfried Dierske, Peter Graf, Peter Herrmann, Peter Makolies, Ralf Winkler / A. R. Penck. Ein Freundeskreis in Dresden 1953-1965; Katalog, Nürnberg 1991.

Claußnitzer 1984: Gert Claußnitzer: Künstler in Dresden, Berlin 1984.

Damus 1991: Martin Damus: Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus, Hamburg 1991.

Dittmer 1999: Mareike Dittmer: Die andere Kultur. Kunst als Taktik der Selbstbehauptung, Diplomarbeit, Berlin 1999.

Dümmel/Schmitz 2002: Karsten Dümmel, Christian Schmitz (Hrsg.): Was war die Stasi?-Einblicke in das Ministerium für Staatssicherheit der DDR (MfS), Konrad-Adenauer-Stiftung, Sankt Augustin 2002.

Eckart 1993: Frank Eckart: Eigenart und Eigensinn - Alternative Kunstszenen in der DDR 1980-1990, Forschungsstelle Osteuropa, Bremen 1993.

Eckart 1995:Frank Eckart: Zwischen Verweigerung und Etablierung, Dissertation, Universität Bremen 1995.
Band I: Eigenständige Räume und Produktionen der bildenden Kunst in der DDR der 80er Jahre und die Entwicklung der Leipziger Werkstattgalerie Eigen+Art.
Band II: Quellenverzeichnis-Dokumente der Eigenverlage und offiziellen Kulturinstitutionen in der DDR.

Engelmann/Henke 1995: Roger Engelmann, Klaus-Dietmar Henke (Hrsg.): Aktenlage. Die Bedeutung der Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes für die Zeitgeschichtsforschung, Berlin 1995.

Feist 1995: Günter Feist: Option Gegenwehr. Korrektive zur Kunstpolitik in der DDR; Schriften zur Kunstkritik, hrsg. von Walter Vitt, Köln 1995.

Flacke 1993: Monika Flacke (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1993.

Flacke 1995: Monika Flacke (Hrsg.): Auftrag Kunst. 1949-1990; Katalog, Berlin 1995.

Fleischer/Hegewald/Kasten 1991: Lutz Fleischer, Andreas Hegewald, Petra Kasten: Eisenbahnerehrenwort. Begleitbuch zur Ausstellung Nonkonforme Kunst-illegale Bücher in der DDR 1980-1990, Sächsische Landesbibliothek, Dresden 1991.

Flügge/Freitag 1999 : Matthias Flügge, Michael Freitag (Hrsg.): Jahresringe - Kunstraum DDR. Eine Sammlung 1945-1989; Katalog, Dresden 1999.

Flügge/Svestka 1994: Matthias Flügge, Jiri Svestka (Hrsg.): Der Riß im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien; Katalog, Berlin 1994.

Fritzsche/Löser 1996: Karin Fritzsche, Claus Löser (Hrsg.): Gegenbilder. Filmische Subversionen in der DDR 1976-1989, Berlin 1996.

Gallwitz/Koepplin/Schmidt 1992: Klaus Gallwitz, Dieter Koepplin, Werner Schmidt: Lücke-TPT. Gemeinschaftsbilder von Harald Gallasch, Wolfgang Opitz, A.R. Penck, Terk - Dresden 1971-1976; Katalog, Basel 1992.

Gaßner/Gillen 1977: Hubertus Gaßner, Eckhardt Gillen (Hrsg.): Kultur und Kunst in der DDR seit 1970, Lahn-Giessen 1977.

Geschichtsverein 1992: Dresdner Geschichtsverein e.V. (Hrsg.): Knisternde Idylle-Dresden in den sechziger Jahren, Dresdner Hefte, *Heft 31, 3/92*, Dresden 1992.

Geschichtsverein 1999: Dresdner Geschichtsverein e.V. (Hrsg.): Fritz Löffler. Gemütlichkeit und Dämonie. Dresdner Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Dresdner Hefte, *Sonderausgabe 1999*, Dresden 1999.

Geschichtsverein 2005 : Dresdner Geschichtsverein (Hrsg.): Großstadt des Sozialismus? Dresden in den siebziger Jahren, Dresdner Hefte, *Heft 81, 1/05,* Dresden 2005.

Geschichtsverein 2005 (2): Dresdner Geschichtsverein (Hrsg.): Mythos Dresden. Faszination und Verklärung einer Stadt, Dresdner Hefte, *Heft 84, 4/05*, Dresden 2005.

Gillen 1998: Eckhart Gillen (Hrsg.): deutschlandbilder-Kunst aus einem geteilten Land; Katalog, Berlin 1997.

Gillen 2005: Eckhart Gillen (Hrsg.): Meer, Strand und Himmel als Sehnsuchtsziel und Zufluchtsort der Künstler seit Edvard Munch; Katalog, Rostock 2005.

Gillen/Haarmann 1990: Eckhart Gillen, Rainer Haarmann (Hrsg.): Kunst in der DDR. Künstler, Galerien, Museen, Kulturpolitik, Adressen, Köln 1990.

Großmann/Guratzsch 1997: G. Ulrich Großmann, Herwig Guratzsch (Hrsg.): Lust und Last. Leipziger Kunst seit 1945; Katalog, Nürnberg/Leipzig 1997.

Grundmann/Michael/Seufert 2002: Uta Grundmann, Klaus Michael, Susanna Seufert: Revolution im geschlossenen Raum. Die andere Kultur in Leipzig 1970-1990, Leipzig 2002.

Grunenberg 1990: Antonia Grunenberg: Aufbruch der inneren Mauer. Politik und Kultur in der DDR 1971-1990, Bremen 1990.

Guth 1995: Peter Guth: Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, Leipzig 1995.

Halbdreher 1995: Corinna Halbdreher: Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung / Kunstausstellung der DDR I-VIII, Dissertation, Frankfurt/M. 1995.

Haßler 1991: Ulrike Haßler: Eduard Leonhardi. Gedenkausstellung; Katalog, Leonhardi-Museum, Dresden 1991.

Hauser 1988: Arnold Hauser: Soziologie der Kunst, München 1988.

HfBK 1990: Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hrsg.): Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur HfBK 1764-1989, Dresden 1990.

Hofer 2006: Sigrid Hofer (Hrsg.): Gegenwelten. Informelle Malerei in der DDR. Das Beispiel Dresden; Katalog, Frankfurt/M. 2006.

Hütt 1965: Wolfgang Hütt: Junge bildende Künstler der DDR. Skizzen zur Situation der Kunst in unserer Zeit, Leipzig 1965.

Hütt 1974: Wolfgang Hütt: Wir-unsere Zeit. Künstler der DDR in ihren Selbstbildnissen, Berlin 1974.

Hütt 1979: Wolfgang Hütt: Grafik in der DDR, Dresden 1979.

Jäger 1994: Manfred Jäger: Kunst und Politik in der DDR 1945-1990, Köln 1994.

Jähner 1984: Horst Jähner: Künstlergruppe Brücke, Berlin 1984.

Janecke 2004: Christian Janecke: Performance und Bild. Performance als Bild, Berlin 2004.

Kaiser/Petzold 1997: Paul Kaiser, Claudia Petzold (Hrsg.): Boheme und Diktatur in der DDR-Gruppen. Konflikte. Quartiere. 1970-1989; Katalog, Berlin 1997.

Kaiser/Rehberg 1999: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.): Enge und Vielfalt-Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Hamburg 1999.

Kaiser/Rehberg 2003: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar 2003.

Kapner 1987: Gerhardt Kapner: Studien zur Kunstsoziologie, Wien 1987.

Kirsten/Lühr 2005: Wulf Kirsten, Hans-Peter Lühr (Hrsg.): Künstler in Dresden im 20. Jahrhundert. Literarische Porträts, Dresden 2005.

Kösling 1995: Peer Kösling: Die Kunstsammlung des ZIMET-Zentralinstitut für Mikrobiologie und experimentelle Therapie der Akademie der Wissenschaften der DDR. Vier Jahrzehnte Kunst in einem Forschungsinstitut der DDR, Jena 1995.

Kretschmann 1978: Georg Kretschmann (Hrsg.): Kunst im Dialog. Die VIII. und die Öffentlichkeit. Rezensionen, Betrachtungen, Gespräche und Besuchermeinungen zur VIII. Kunstausstellung der DDR in journalistischen Medien der DDR, Berlin 1978.

Kuhirt 1959: Ullrich Kuhirt: Kunst der DDR 1949-1959, Leipzig 1959.

Kuhirt 1983: Ullrich Kuhirt:(Hrsg.): Kunst der DDR 1960-1980, Leipzig 1983.

Kuhirt 1983 (2): Ullrich Kuhirt: Weg zur sozialistischen Künstlerorganisation. Dokumentation; hrsg. vom Verband der Bildenden Künstler der DDR, Berlin 1983.

Kunstverein 1991: Neuer Sächsischer Kunstverein: Künstler aus Sachsen. Malerei, Grafik, Zeichnung, Plastik, Objekte, Dresden 1991.

Lammert/Schmidt 1991: Angela Lammert, Gudrun Schmidt: Bittere Früchte. Lithographien von Meisterschülern der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin 1955-1965; hrsg. von der AdK Berlin, Katalog, Berlin 1991.

Lang 1975: Lothar Lang: Begegnungen im Atelier, Berlin 1975.

Lang 1986: Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1986.

Lang 2002: Lothar Lang: Malerei und Graphik in Ostdeutschland, Leipzig 2002.

Lehmann 1994: Hans-Ulrich Lehmann (Hrsg.): Zeichnungen in der Kunst in der DDR 1945-1990; Katalog, Dresden 1994.

Lehmann/Theilmann 1999: Hans-Ulrich Lehmann, Bernhard Theilmann: Unter Druck. 20 Jahre Obergrabenpresse Dresden, Dresden 1999.

Leser 1999: Katja Leser: Vom Kunstspektakel L' autre Allemagne hors les murs (1990) bis zur Retrospektive Offiziell/Inoffiziell-Kunst in der DDR (1999). Ausstellungen als Beispiele von Kunst aus der DDR nach 1990. Eine Dokumentation; Magisterarbeit, Leipzig 1999.

Lindner 1998: Bernd Lindner: Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995, Köln/Weimar/Wien 1998.

Lindner/Eckert 2002 : Bernd Lindner, Rainer Eckert (Hrsg.): Klopfzeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland-Mauersprünge; Katalog, Leipzig 2002.

Marx 2004: Marita Marx: Kunstbilanz 1990-2003. Die Sammlung der Stadtsparkasse Dresden. 100 ausgewählte Werke; hrsg. von der Ostsächsischen Sparkasse Dresden, Dresden 2004.

Meier 1991: André Meier: Die Autoperforationsartisten. Ein Beitrag zur Geschichte der DDR-Aktionskunst; Diplom-Arbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 1991.

Mössinger 2009: Ingrid Mössinger, K. Metz: Künstlerplakate aus der DDR 1967-1990. Schenkung Margrit und Gerd Becker an die Kunstsammlungen Chemnitz; Katalog, Chemnitz 2009.

Muschter/Rüdiger 1992: Gabriele Muschter, Thomas Rüdiger (Hrsg.): Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR, München/Berlin 1992.

Netzker 1985: Helmut Netzker: Formen - Werten - Wirken. Zum bildhauerischen Schaffen in der DDR 1965-1982, Berlin 1985.

Niederhofer 1995: Ulrike Niederhofer: Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität des SBZ und der DDR 1945-1989, Dissertation, Münster 1995.

Oberhausen 1991: Ludwig-Institut Oberhausen (Hrsg.): Bilanz. Deutsche Kunst aus Ost und West 1945-1990. Aus Sammlungsbeständen der Städtischen Galerie Schloß Oberhausen und des Ludwig-Institutes Oberhausen; Katalog, Oberhausen 1991.

Offner/Schroeder 2000: Hannelore Offner, Klaus Schroeder (Hrsg.): Eingegrenzt-Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1981, Berlin 2000.

Pehlemann 1996: Alexander Pehlemann: Aktionskunst im Stillstandstaat DDR. Strömungen, Tendenzen und Gruppierungen der 80er Jahre; Magisterarbeit, Greifswald 1996.

Peres/Schmidt 1997: Constanze Peres, Diether Schmidt: Erneuerung als Tradition-Dresdner Kunst und 100 Jahre Kunstakademie, Dresden 1997.

Pohl 1977: Edda Pohl: Die ungehorsamen Maler. Über die Unterdrückung unliebsamer Bildender Kunst in der DDR 1945-1965, Berlin/West 1977.

Pohl 1979: Edda und Sieghard Pohl: Die ungehorsamen Maler der DDR - Anspruch und Wirklichkeit der SED-Kulturpolitik 1965-1979, Berlin/West 1979.

Porstmann 2008: Gisbert Porstmann (Hrsg.): 50 Jahre Grafikwerkstatt Dresden. Im Refugium ein Universum; Katalog, Dresden 2008.

Raum 2000: Hermann Raum: Bildende Kunst in der DDR. Die andere Moderne. Werke - Tendenzen - Bleibendes, Berlin 2000.

Raum 2001: Hermann Raum: Kassandrarufe und Schwanengesänge. Kritische Bilder und Skulpturen aus der späten DDR, Unna 2001.

Rehberg 1997: Karl-Siegbert Rehberg: Vom Kulturfeudalismus zum Marktchaos?; IN: Eva Barlösius, Elcin Kürcat-Ahlers, Hans-Peter Waldhoff (Hrsg.): Distanzierte Verstrickungen. Die ambivalente Bindung soziologisch Forschender an ihren Gegenstand. Festschrift für Peter Gleichmann zum 65. Geburtstag, Berlin 1997.

Rüdiger 1999: Ulrike Rüdiger (Hrsg.): InnenSichten. Kunst in Thüringen 1945 bis heute; Katalog, Gera 1999.

Schellenberg 1992: Maria-Ilona Schellenberg: Zum Schaffen Dresdner Malerinnen und Maler in den 80er Jahren; Dissertation, Pädagogische Hochschule Dresden, 1992.

Schierz 1990: Heinrich Schierz: Die Kunst der Collage in der DDR 1945-1990; Katalog, Cottbus 1990.

Schmidt 1990: Werner Schmidt (Hrsg.): Ausgebürgert. Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor Berlins 1949-1989; Katalog, Dresden 1990.

Schmidt 1990 (2):Werner Schmidt (Hrsg.): Tradition - Innovation. Jüngere Künstler der DDR; Katalog, Dresden 1990.

Schmied 1974: Wieland Schmied: Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Frankfurt/M./Berlin/ Wien 1974.

Schumann 1976: Henry Schumann: Ateliergespräche, Leipzig 1976.

Schütte 1991: Margret Schütte (Hrsg.): Staatskünstler - Harlekin - Kritiker? DDR-Malerei als Zeitdokument, Berlin 1991.

Schweinebraden 1998 :Jürgen Schweinebraden: Die Vergangenheit der Gegenwart, Band 1: Blick zurück im Zorn, Band 2: Nebel am Horizont, Niedenstein 1998.

Sperling 1991: Jörg Sperling: ROLLO. Kunst als Dekoration?; Katalog, Cottbus 1991.

Staininger 1992: Otto Staininger (Hrsg.): DAgegen. Verbotene Ostkunst 1948-1989, Wien 1992.

Strauss 1995: Thomas Strauss: Zwischen Ostkunst und Westkunst. Essays 1970-1995. Von der Avantgarde zur Postmoderne, München 1995.

Tannert 1990: Christoph Tannert: L' autre Allemagne hors les murs. 200 Künstler der DDR in der Grande Halle de la Villette; Katalog, Paris 1990.

Thomas 1980: Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949-1979, Köln 1980.

Thomas 1985: Karin Thomas: Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne, Köln 1985.

Thomas 2002: Karin Thomas: Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002.

Tiesler 1992: Frank Tiesler: Aussereuropäische Kunst und Dresdner Moderne. Eine verbotene Ausstellung, Staatliches Museum für Völkerkunde, Dresden 1992.

Tippach-Schneider 2004: Simone Tippach-Schneider (Hrsg.): Zwischen Himmel und Erde. Landschaftsbilder aus der DDR; Katalog, Beeskow 2004.

Walther 1978: Joachim Walther (Hrsg.): Mir scheint, der Kerl lasiert. Dichter über Maler, Berlin 1978.

Walther 1994: Sigrid Walther (Hrsg.): Körperbilder - Menschenbilder. Malerei, Zeichnung, Plastik aus Sachsen 1945-1994; Katalog, Dresden 1994.

Wegbereiter 1976: Wegbereiter. 25 Künstler der DDR, Dresden 1976.

Weggefährten 1970: Weggefährten. 25 Künstler der DDR, Dresden 1970.

Weiss 1990: Evelyn Weiss: Bilder aus Deutschland. Kunst der DDR aus der Sammlung Ludwig; Katalog, Köln 1990.

Wenzkat 1995: Ingrid Wenzkat (Hrsg.): Dresden. Visionen einer Stadt, Dresden 1995.

Winnes/Wohlrab 1994: Friedrich Winnes, Lutz Wohlrab: Mail Art Szene DDR 1975-1990, Berlin 1994.

Abbildungen

Frontispiz Peter Herrmann, Zeichnung für die Auktion im Leonhardi-Museum am 11.5.1980

Abb. 1 Leonhardi-Museum, Außenansicht, um 1980; Foto: Ernst Hirsch

Abb. 2 Leonhardi-Museum, Außenansicht, 1982; Foto: Eckhart Gillen

Abb. 3 ASSO-Ausstellung, 1965; Foto: Thomas Griebel
(Otto Griebel, Matthias Griebel, Bernhard Kretzschmar)

Abb. 4 Ausstellung von Goltzsche/Krepp/Rösler/Seidel/Wittig, 1965

Abb. 5 Ausstellung von Bielohlawek/Herrmann/Kaiser/Magnus, 1966; Foto: Gunter Herrmann

Abb. 6 Harmut Bonk-Ausstellung, 1974; Foto: Gunter Herrmann

Abb. 7 Aufbau der Jürgen Böttcher-Ausstellung, 1978; Foto: Peter Graf
(Peter Herrmann, Eberhard Göschel)

Abb. 8 Eröffnung der Günther Hornig-Ausstellung, 1978; Foto: Vajda Pàl
(Günther Hornig)

Abb. 9-14 Dezennien Teil I / Türen-Ausstellung 1979; Fotos: Volker Henze und Karla Woisnitza

Abb. 9: „Last waltz" von Karla Woisnitza und Monika Hanske

Abb. 10: „Rote Tür" von Reinhard Sandner, Türobjekte von Ralf Kerbach und Volker Henze

Abb. 11: „Raum des Dichters" von Cornelia Schleime

Abb. 12: „Bruchholz" von Michael Freudenberg

Abb. 13: „Türtriptychon" von Thomas Wetzel

Abb. 14: Türobjekte von Michael Freudenberg und Helge Leiberg

Abb. 15 Aufbau der Ausstellung Dezennien Teil II, 1979

Abb. 16 Ausstellung Dezennien Teil III, 1979

Abb. 17 Ausstellung von Hofmann/Leiberg, 1980; Foto: Veit Hofmann
(Tanzperformance von Sonja Wegscheider)

Abb. 18 Eröffnung der Horst Bartnig-Ausstellung, 1980
(Karl-Heinz Adler, Michael Freudenberg, Horst Bartnig)

Abb. 19 Eberhard Göschel-Ausstellung, 1981

Abb. 20 Thea Richter-Ausstellung, 1982; Foto: Christian Borchert, SLUB Dresden/Deutsche Fotothek (Herr Sonntag)

Abb. 21-26 Ausstellung Frühstück im Freien, 1982

Abb. 21: Aufbau der Ausstellung; Foto: Christian Borchert, SLUB Dresden/Deutsche Fotothek (Volker Henze, Peter Herrmann, Thea Richter)

Abb. 22: Blick in die Ausstellung; Foto: Christian Borchert, SLUB Dresden/Deutsche Fotothek

Abb. 23: Jürgen Böttcher, Frühstück im Freien, Siebdruck; Foto: Eckhart Gillen

Abb. 47 Werner Bielohlawek, Plakat zur Graphik-Ausstellung, 1968, Lithographie, signiert, 60x50 cm; Städtische Galerie Dresden

Abb. 48 Max Lachnit, Plakat zu seiner Ausstellung, 1968, Prägedruck, signiert, 53x38 cm; Kupferstichkabinett Dresden

Abb. 49 Otto Niemeyer-Holstein, Plakat zur Ausstellung Förster/Niemeyer-Holstein, 1968, Lithographie, signiert, 62x45 cm; Privatbesitz

Abb. 50 Fred Walther, Plakat zur Ausstellung Walther/Weber, 1968, Lithographie, ca. 60x50 cm

Abb. 51 Herta Günther, Plakat zur Ausstellung Günther/Magnus/Wischniowski, 1968, Lithographie, signiert, 65x49,5 cm; Privatbesitz

Abb. 52 Ernst Lewinger, Plakat zur Ausstellung Kuhle/Lewinger/Sell, 1968, Lithographie, signiert, ca. 60x50 cm

Abb. 53 Claus Weidensdorfer, Plakat zur Bildnisse-Ausstellung, 1969, Lithographie, signiert, 49x63 cm; Kunstbibliothek Berlin

Abb. 54 Helmuth Symmangk, Schreibendes Mädchen, 1967, Lithographie

Abb. 55 Peter Herrmann, Plakat zur Ausstellung Eisenfeld/Herrmann/B.+ W.-E.Kuntsche/Leifer, 1970, Lithographie, signiert, 63x49 cm; Privatbesitz

Abb. 56 Maria Adler-Krafft, Plakat zu ihrer Ausstellung, 1970, Offset, 60x50 cm; Städtische Galerie Dresden

Abb. 57 Rainer Zille, Plakat zur Ausstellung Böttcher/Kloss/Plenkers/Zille, 1973, Holzschnitt, ca. 60x50 cm; Privatbesitz

Abb. 58 Christine Wahl, Plakat zu ihrer Ausstellung, 1974, Lithographie, signiert, 68x50,3 cm; Städtische Galerie Dresden

Abb. 59 Willy Günther, Plakat zu seiner Ausstellung, 1974, Lithographie, signiert, 64x49,5 cm; Kunstbibliothek Berlin

Abb. 60 Werner Wittig, Plakat zu seiner Ausstellung, 1975, Holzriss, 73,7x50 cm; Kupferstichkabinett Dresden

Abb. 61 Kristine Wischniowski, Plakat zur Ausstellung K.+W.Wischniowski, 1975, Lithographie, signiert, 60x42 cm; Privatbesitz

Abb. 62 Hans-Peter Hund, Plakat zu seiner Ausstellung, 1975, Holzschnitt, signiert, 60x45 cm; Kunstbibliothek Berlin

Abb. 63 Wolfram Hänsch, Plakat zu seiner Ausstellung, 1975, Lithographie, signiert, 49,5x36 cm; Kunstbibliothek Berlin

Abb. 64 Eberhard Göschel, Plakat zu seiner Ausstellung, 1975, Linolschnitt 3-farbig, signiert, 64x49 cm; Kupferstichkabinett Dresden

Abb. 65 Herbert Kunze, Plakat zu seiner Ausstellung, 1976, Prägedruck, ca. 60x50 cm; Kupferstichkabinett Dresden

Abb. 66 Peter Herrmann, Meine Freunde, 1976, Öl/Leinwand, 111x130 cm; Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus, Foto: Fotoatelier Goethe

Abb. 88 Volker Henze / Thomas Wetzel, Plakat zur Ausstellung Dezennien 1 (Türenausstellung), 1979, Offset, 35x49 cm; Städtische Galerie Dresden

Abb. 89 Günter Firit, Plakat zu seiner Ausstellung, 1980, Linolschnitt, signiert, 82,5x65 cm; Privatbesitz

Abb. 90 Helmut Schmidt-Kirstein, Sommerrosen, 1971, Aquarell, 36x50 cm

Abb. 91 Michael Morgner, Plakat zu seiner Ausstellung, 1980, Siebdruck, signiert, 78,5x52,5 cm; Bildarchiv des DHM Berlin

Abb. 92 Veit Hofmann / Helge Leiberg, Plakat zu ihrer Ausstellung, 1980, Offset übermalt, signiert, 35x50 cm; Privatbesitz

Abb. 93 Wasja Götze, Plakat zu seiner Ausstellung, 1980, Siebdruck, 82x52,5 cm; Privatbesitz

Abb. 94 Horst Bartnig, Plakat zu seiner Ausstellung, 1980, Offset, 81x57,2 cm; Städtische Galerie Dresden

Abb. 95 Michael Freudenberg / Klaus Hähner-Springmühl, Plakat zur Gemeinschaftsbilder-Ausstellung, 1980, Siebdruck, 59,5x42 cm; Kupferstichkabinett Dresden

Abb. 96 Ursula Scheib / Karla Woisnitza, Plakat zu ihrer Ausstellung, 1981, Offset, 43x59 cm; Leonhardi-Museum Dresden

Abb. 97 Ralf Kerbach, Plakat zur Ausstellung Kerbach/Sandner/Schleime/Smy, 1981, Holzschnitt, signiert, 82,5x61 cm; Leonhardi-Museum Dresden

Abb. 98 Reinhard Sandner, Plakat zur Ausstellung Kerbach/Sandner/Schleime/Smy, 1981, Holzschnitt, signiert, 65x50,5 cm; Privatbesitz

Abb. 99 Eberhard Göschel, Plakat zu seiner Ausstellung, 1981, Offset, 60x41,7 cm; Leonhardi-Museum Dresden

Abb. 100 Dieter Zimmermann, Plakat zu seiner Ausstellung, 1981, Offset, 36,5x53 cm; Leonhardi-Museum Dresden

Abb. 101 Michael Freudenberg, Plakat zu seiner Ausstellung, 1981, Offsetlithographie, 43,2x56 cm; Leonhardi-Museum Dresden

Abb. 102 Thea Richter, Plakat zu ihrer Ausstellung, 1982, Siebdruck (Foto: Christian Borchert), 39,5x59 cm; Leonhardi-Museum Dresden

Abb. 103 Wolfgang Leber, Plakat zu seiner Ausstellung, 1982, Offset, 57,5x40,5 cm¸ Leonhardi-Museum Dresden

Abb. 104 Otto Niemeyer-Holstein, Plakat zu seiner Ausstellung, 1982, Lithographie, signiert, 57,8x40,5 cm¸ Leonhardi-Museum Dresden

Abb. 105 Eckard Schwandt, Plakat zu seiner Ausstellung, 1982, Offset, 56x41 cm; Leonhardi-Museum Dresden

Abb. 106 Andreas Bliemel, Plakat zu seiner Ausstellung, 1982, Siebdruck, signiert, 62,5x48 cm; Leonhardi-Museum Dresden

Abb. 107 Jürgen Böttcher, Plakat zur Ausstellung Frühstück im Freien, 1982, Siebdruck, ca. 50x60 cm

Repros: T. Hauthal (Leonhardi-Museum, Städtische Galerie Dresden, Privatbesitz)

R. Richter (Kupferstichkabinett Dresden)

D. Katz (Kunstbibliothek Berlin)

Bildnachweis



1

2




3


4

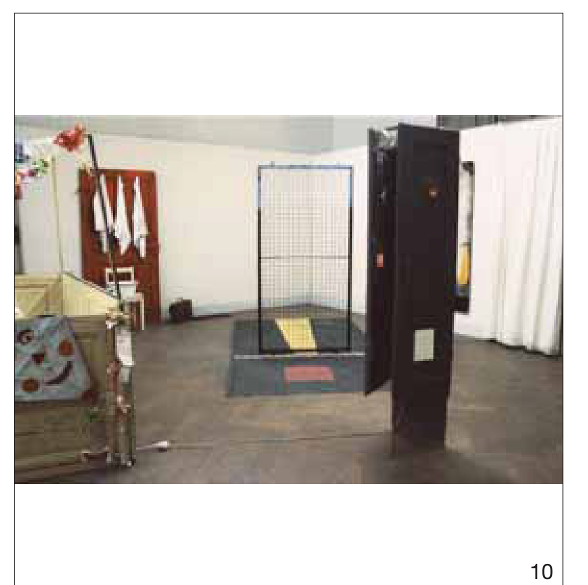

5

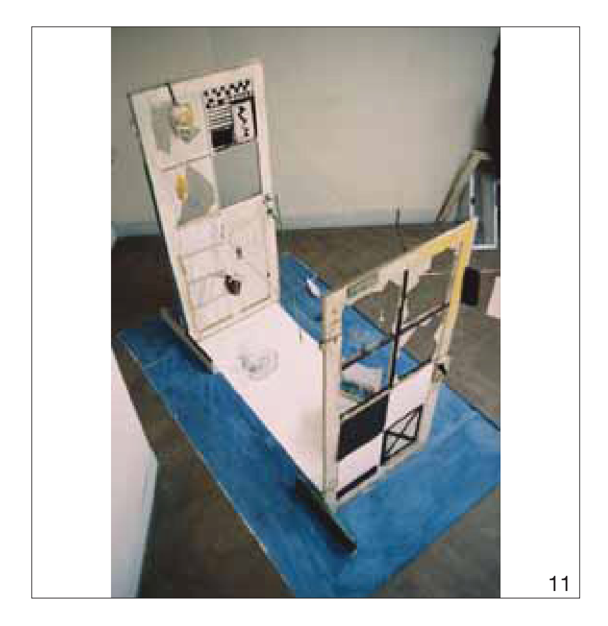

6


7


8


9


10


11

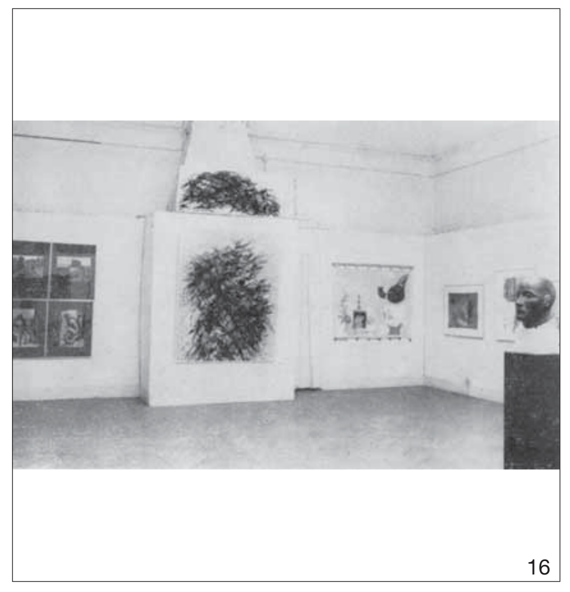

12


13


14



15



16



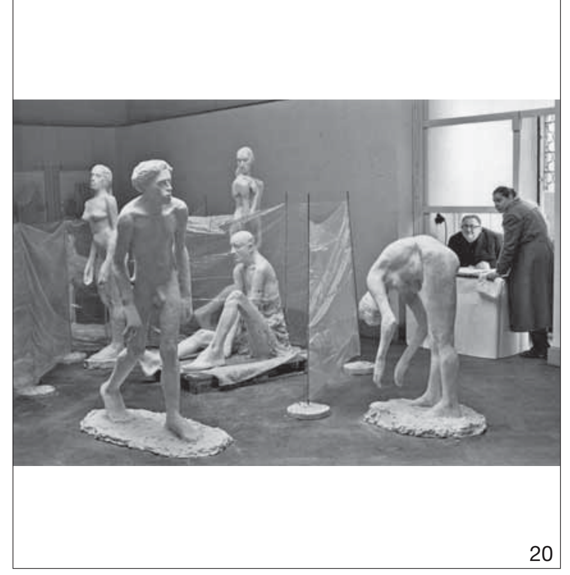
17



18

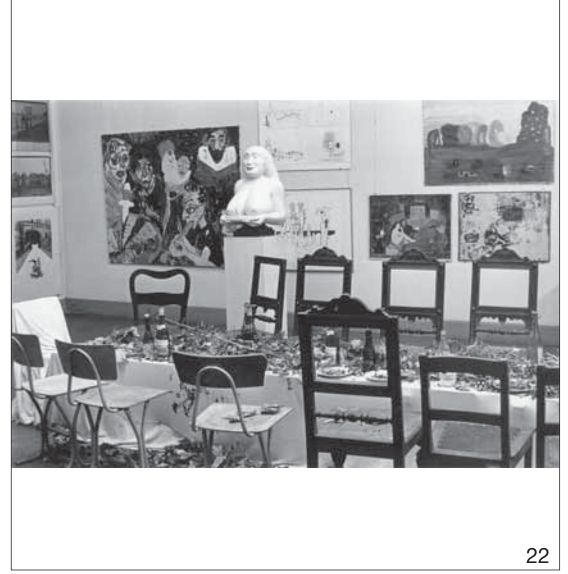


19

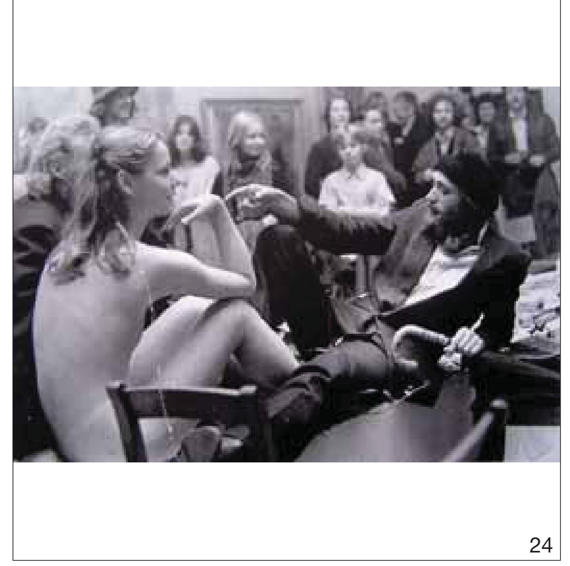


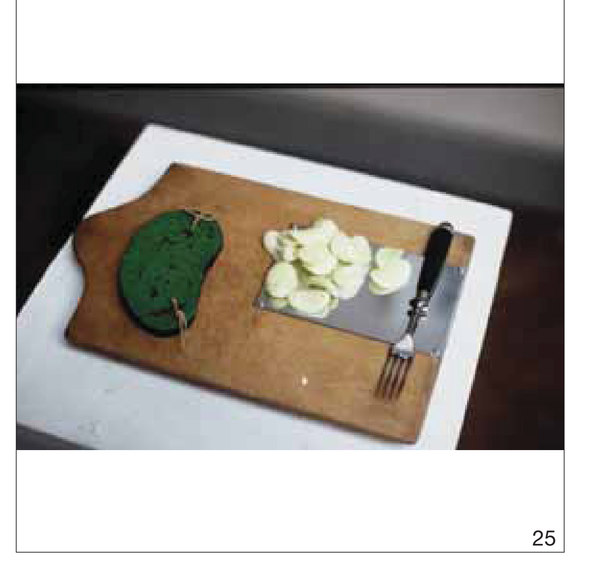
20


21


22


23


24


25


26



27



28



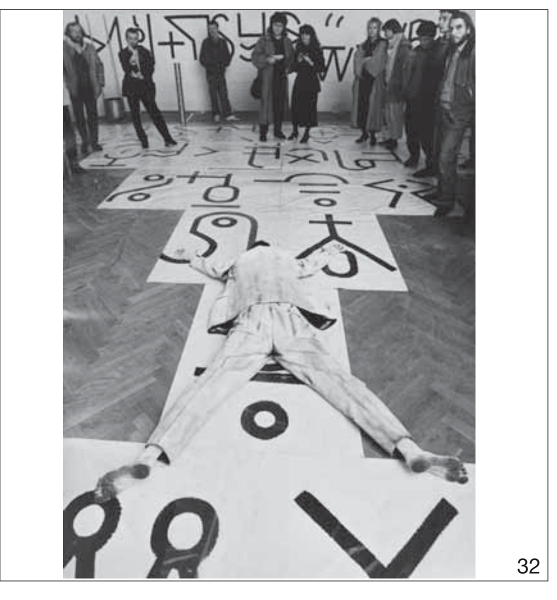
29



30



31



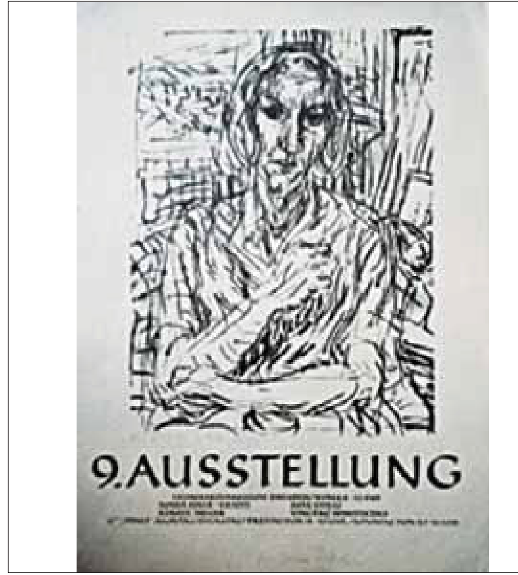
32



33



34



35



36



37



38



39

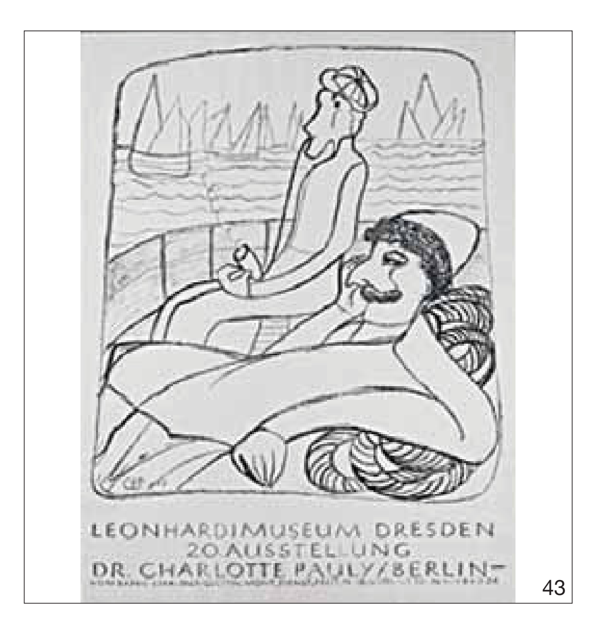


40



41


42



43



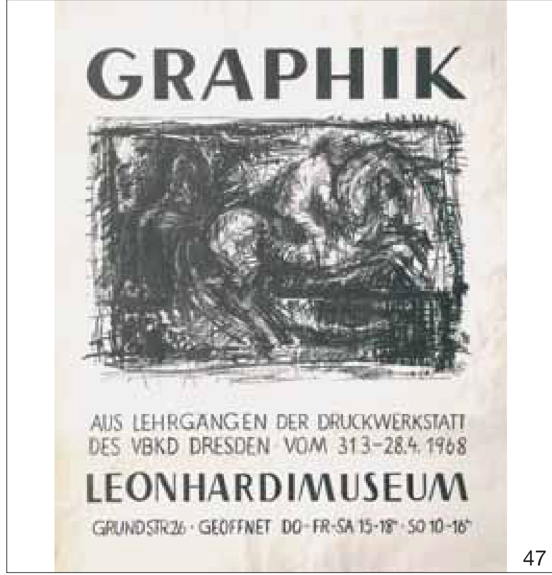
44



45



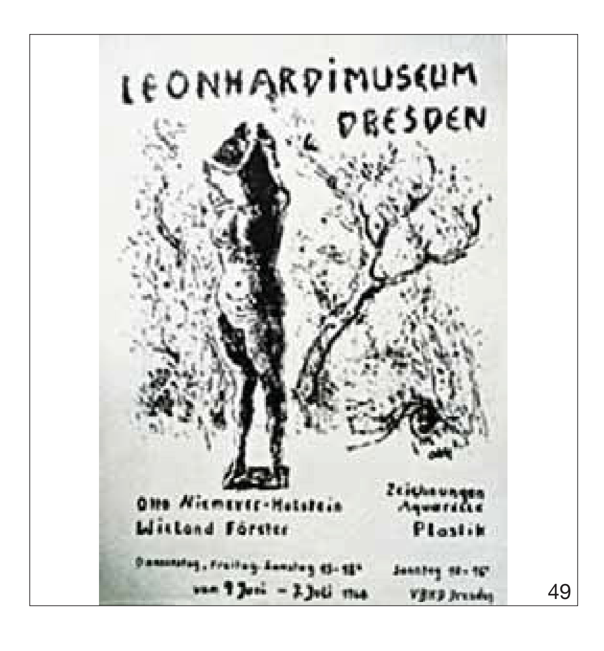
46



47



48



49



50



51



52



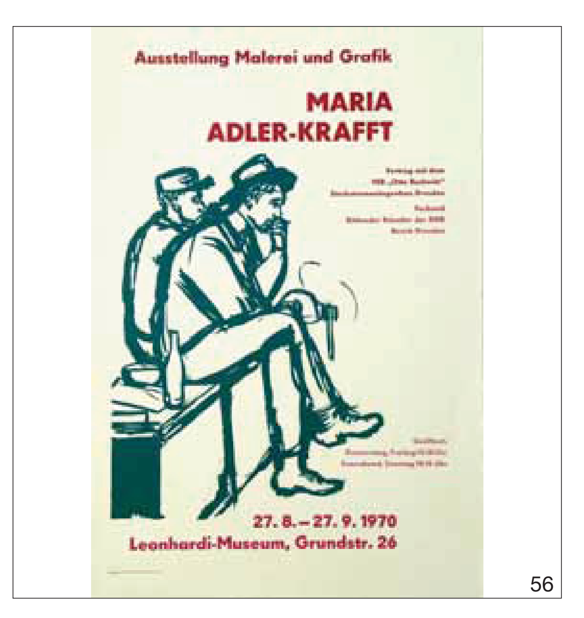
53



54



55



56



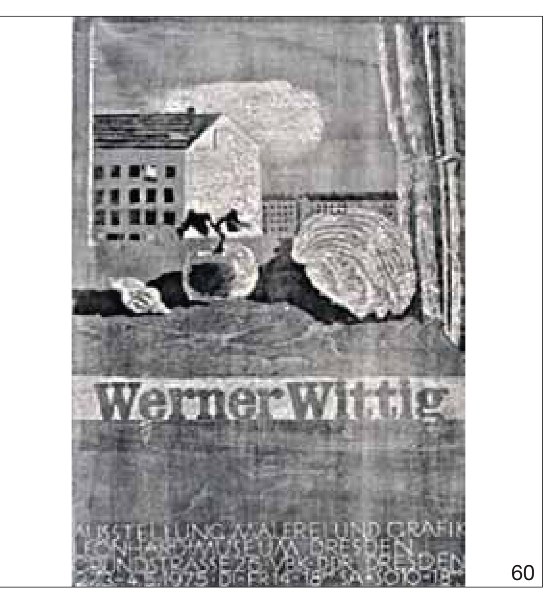
57



58

AUSSTELLUNG
LEONHARDI MUSEUM DRESDEN

59



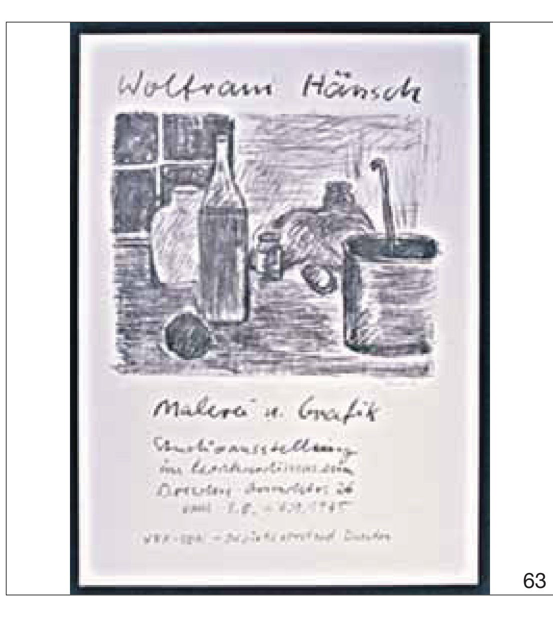
60



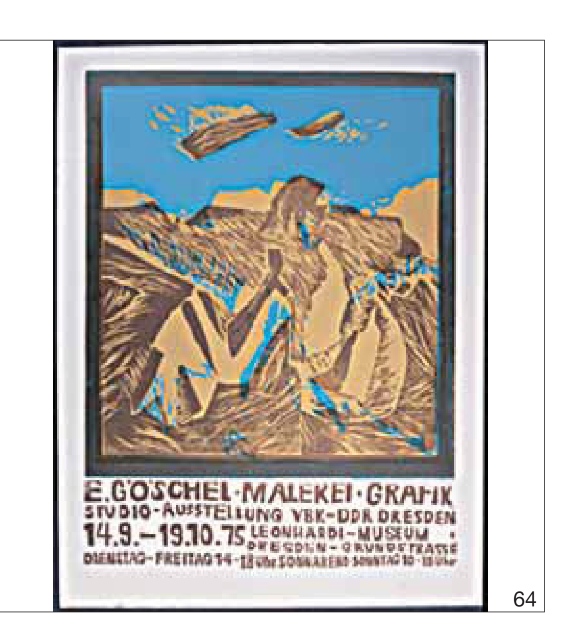
61



62



63



64



65



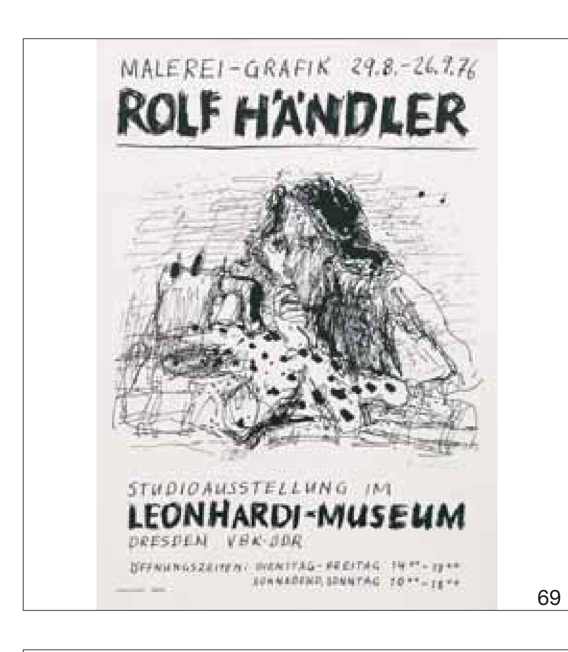
66



67



68



69



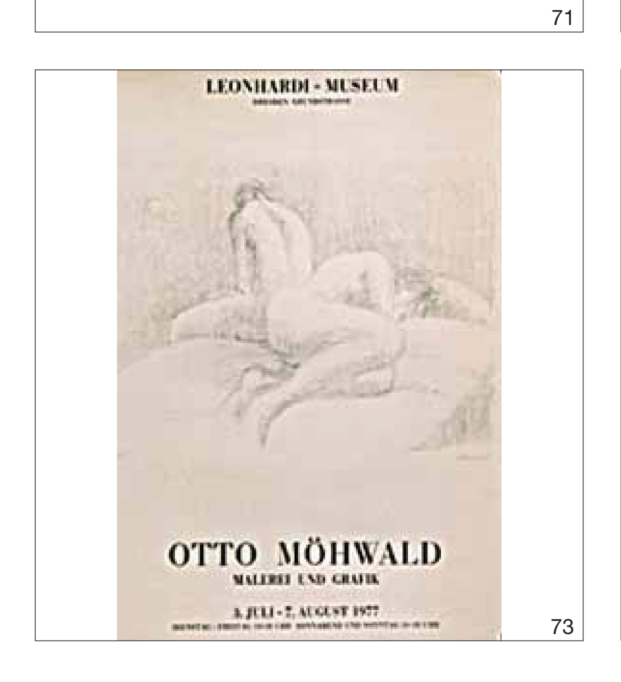
70



71



72



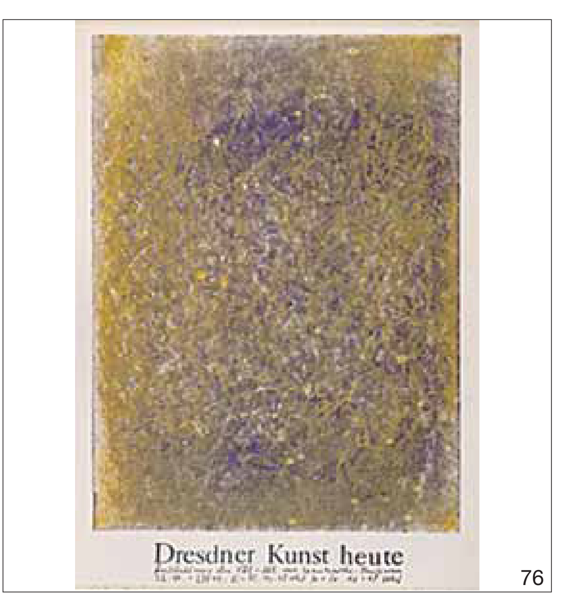
73



74



75



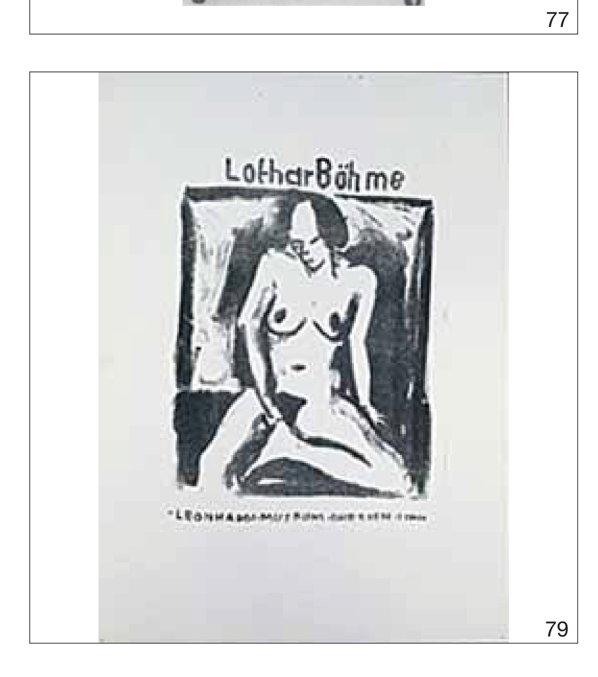
76



77



78



79



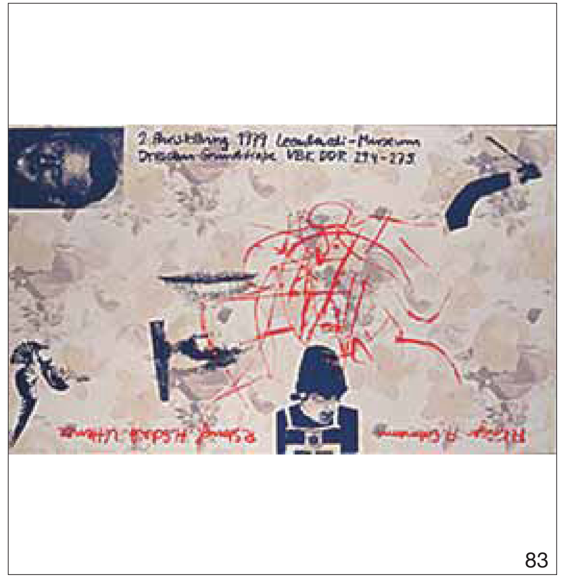
80



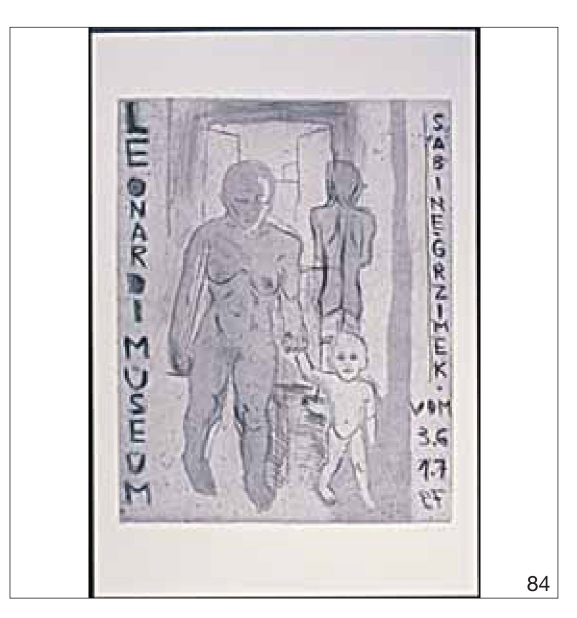
81



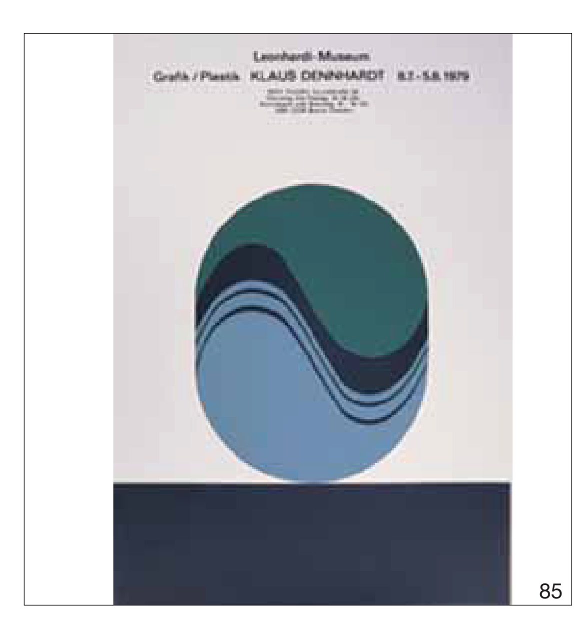
82



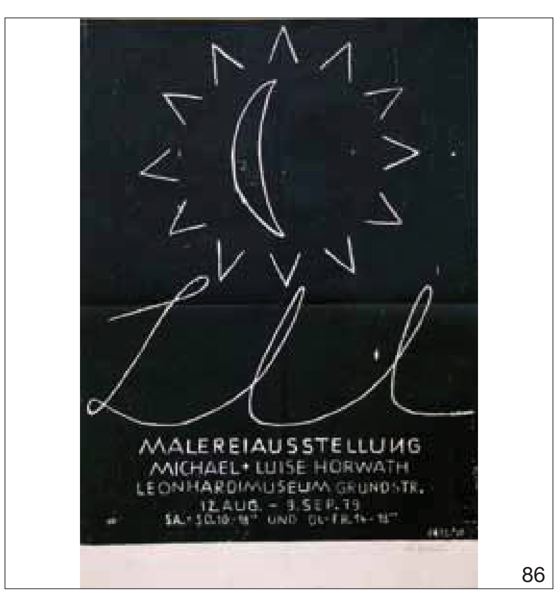
83



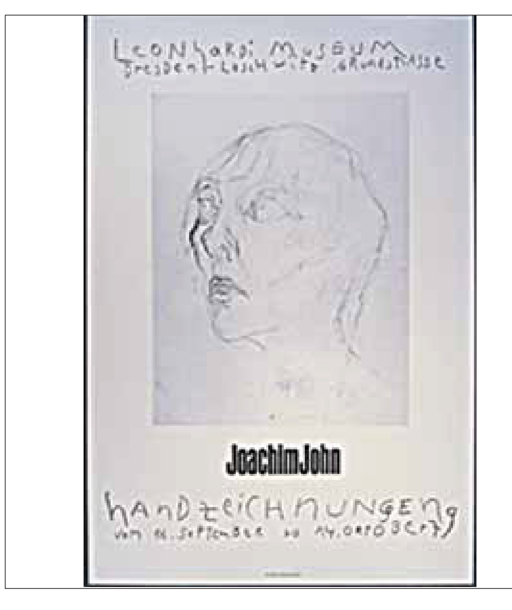
84



85



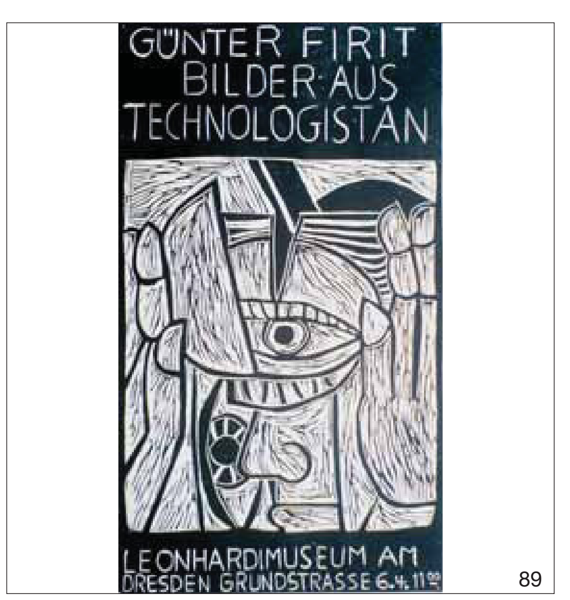
86



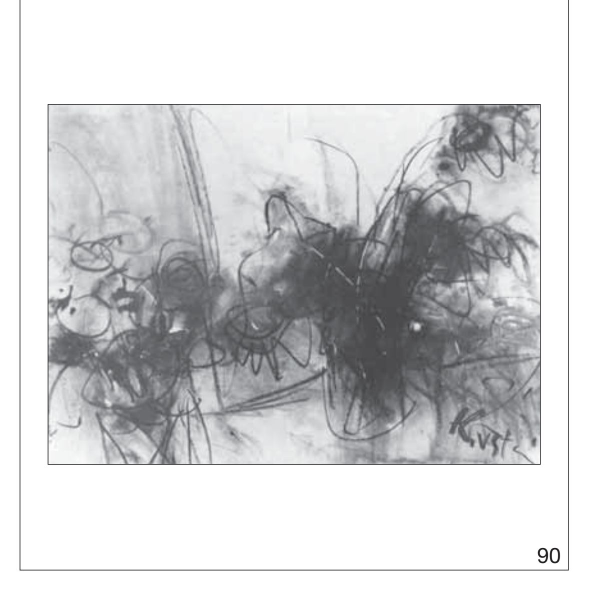
87



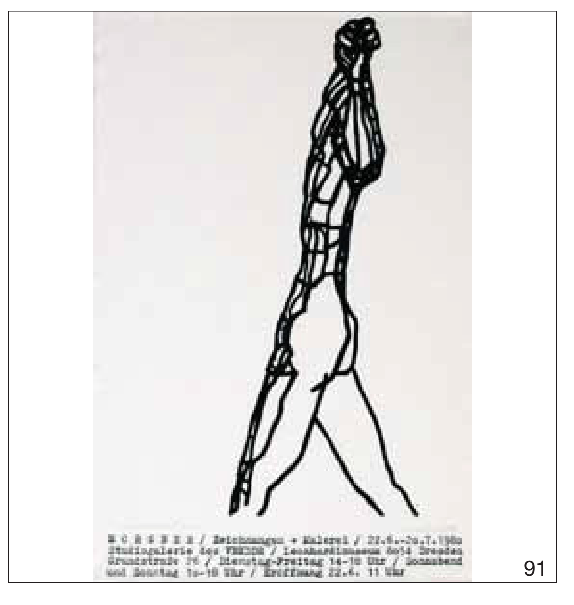
88



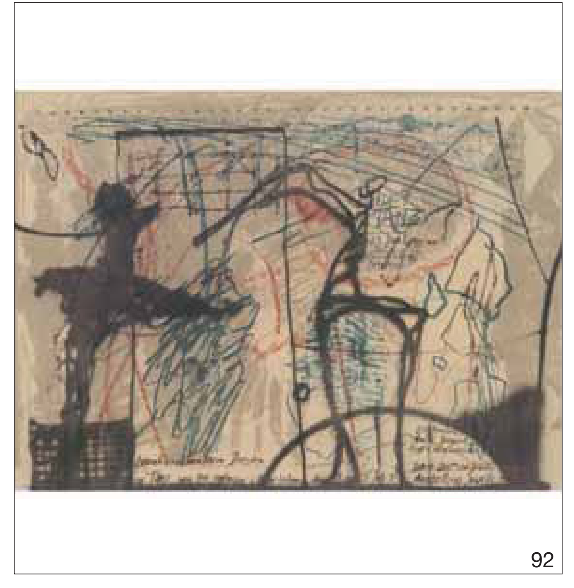
89



90



91



92



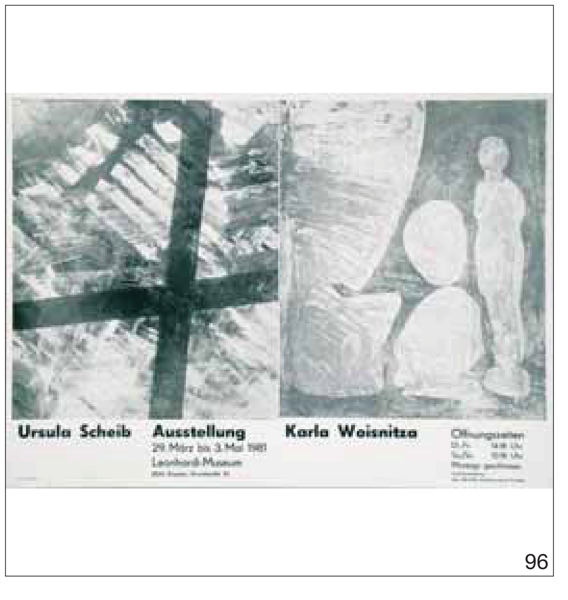
93



94



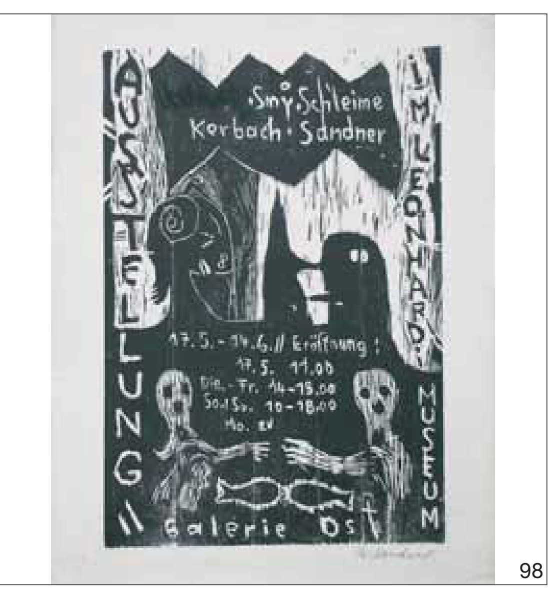
95



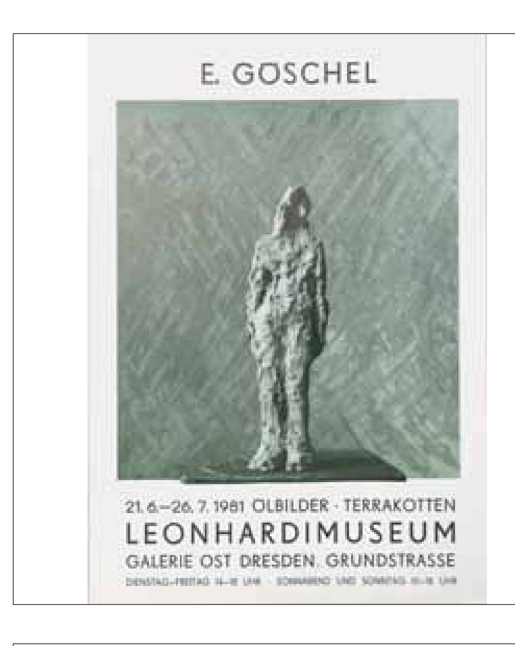
96



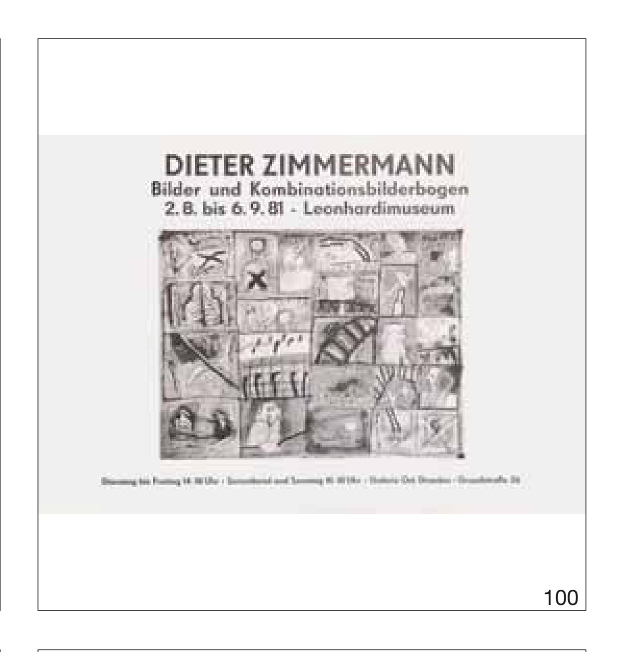
97



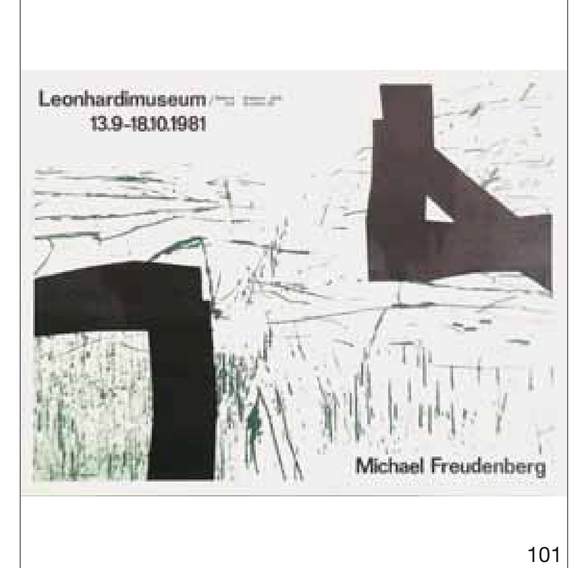
98



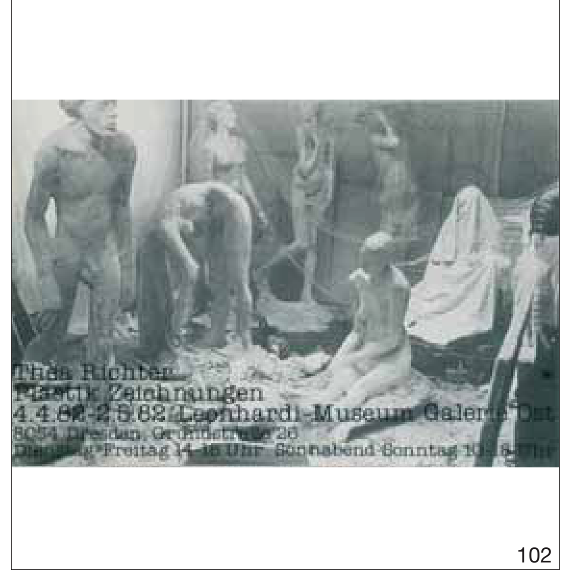
99



100



101



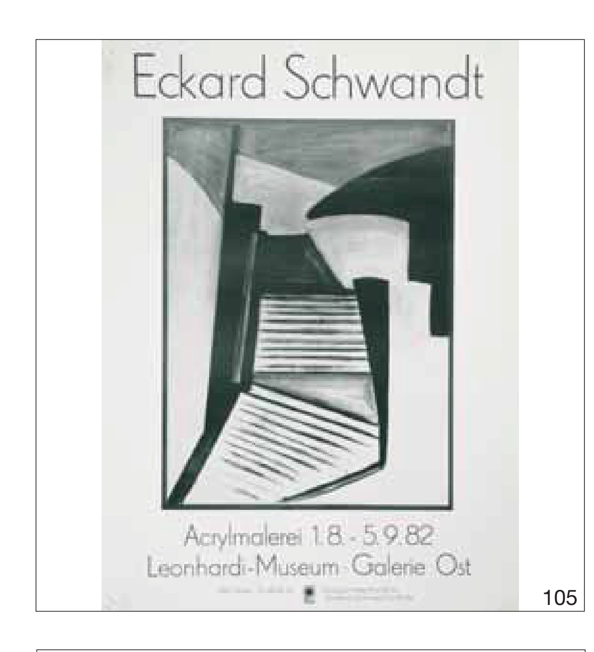
102



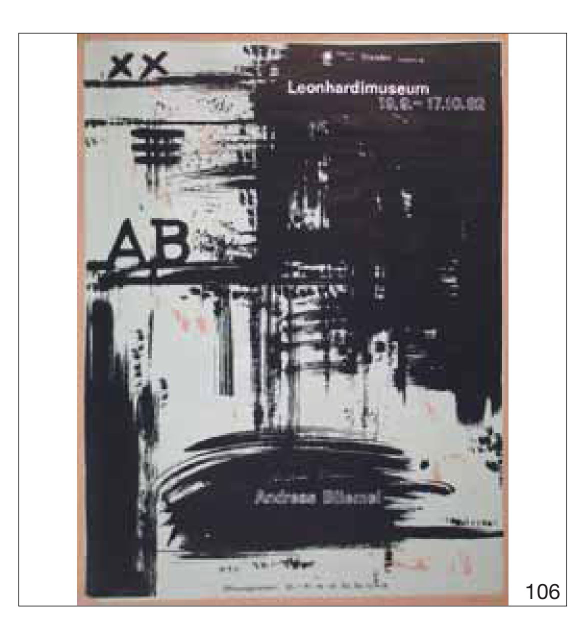
103



104



105



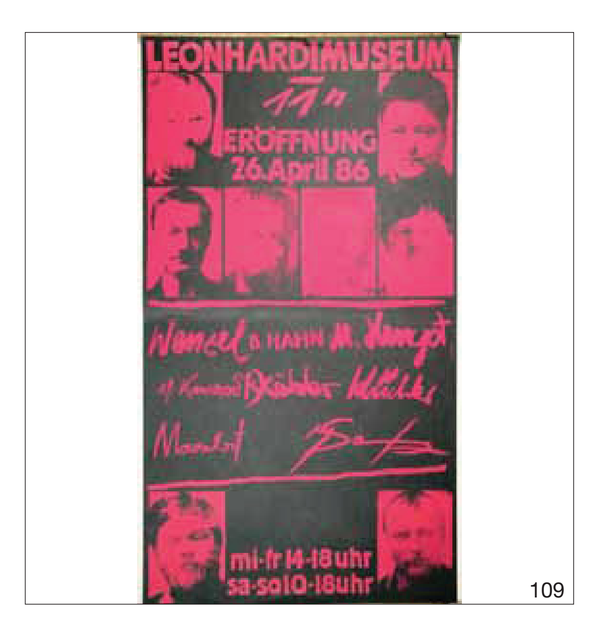
106



107



108



109



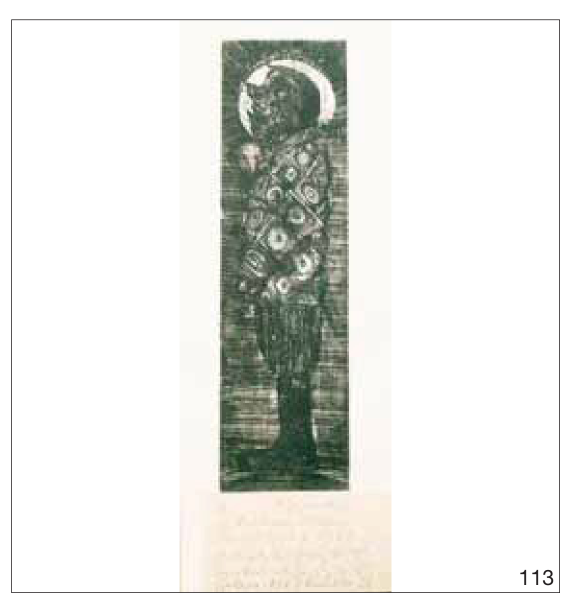
110



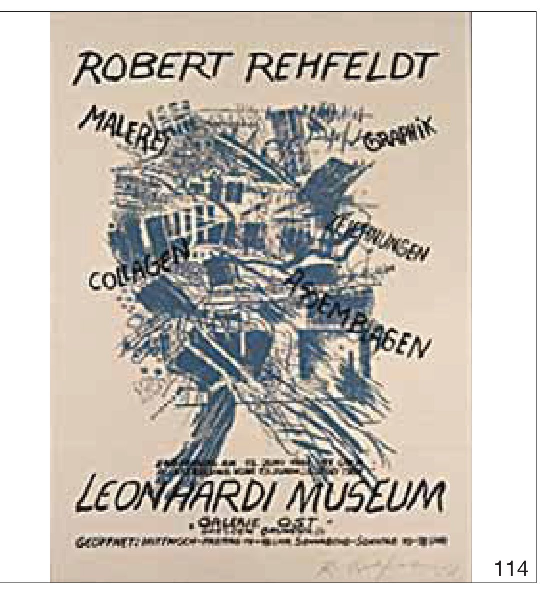
111



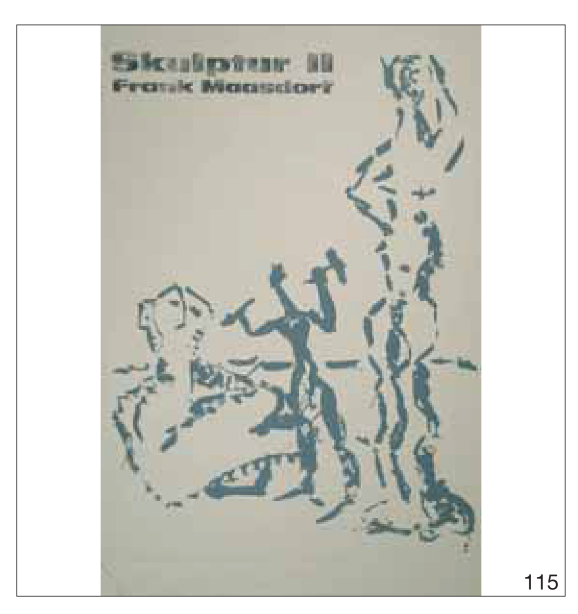
112



113



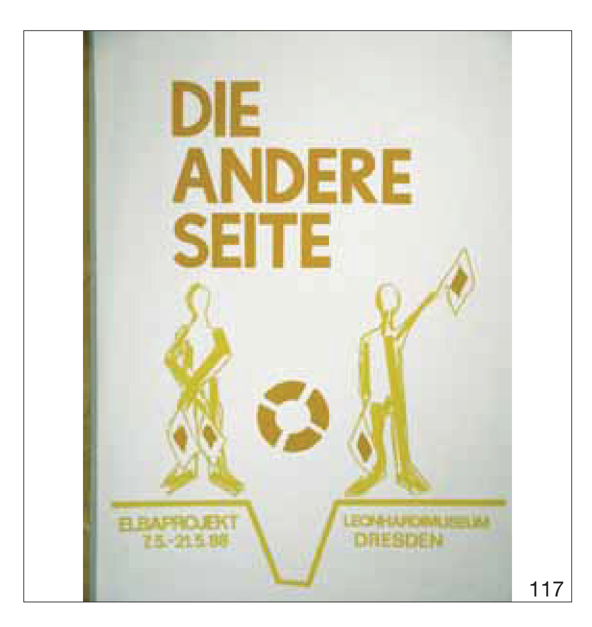
114



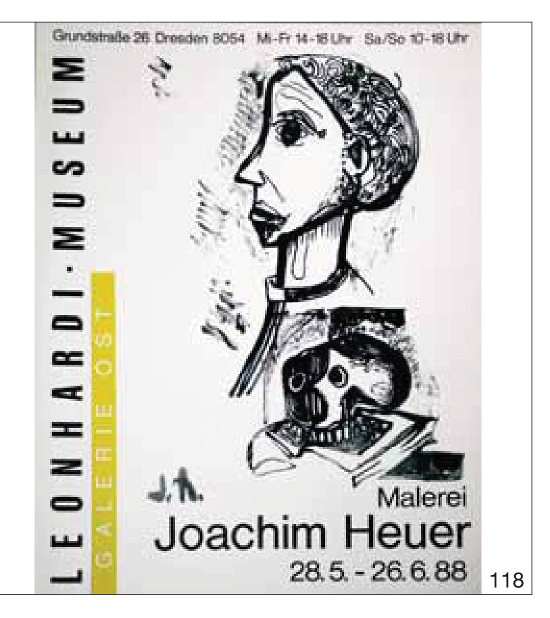
115



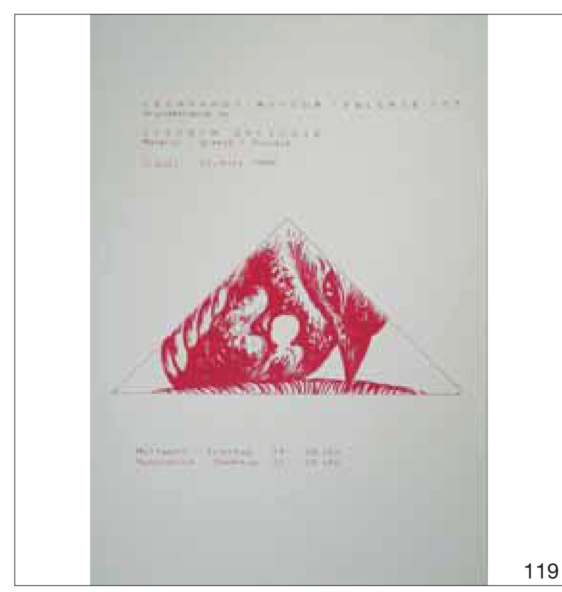
116



117



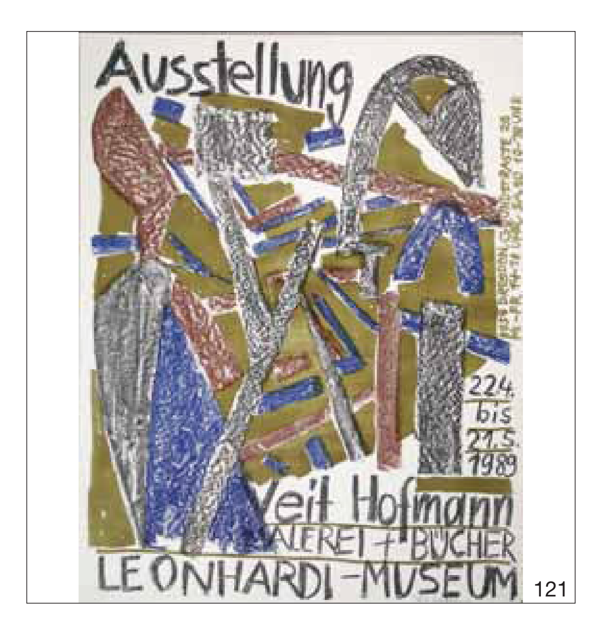
118



119



120



121



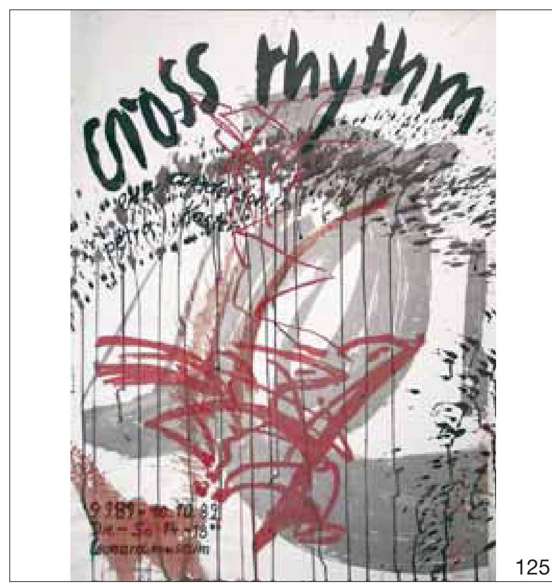
122



123



124



125



126



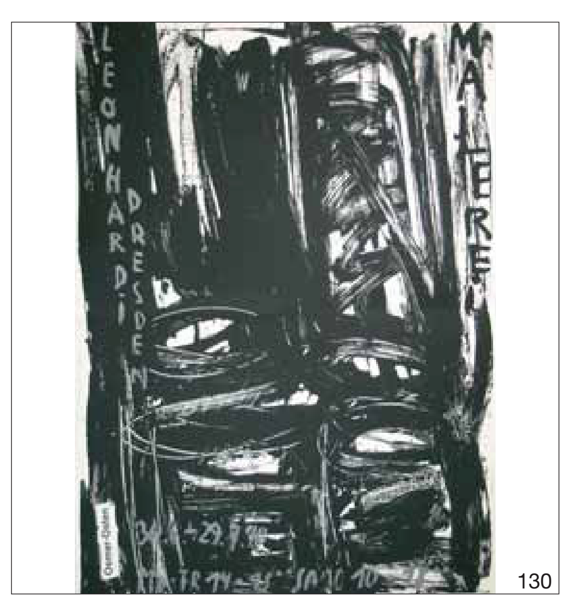
127



128



129



130


131


132

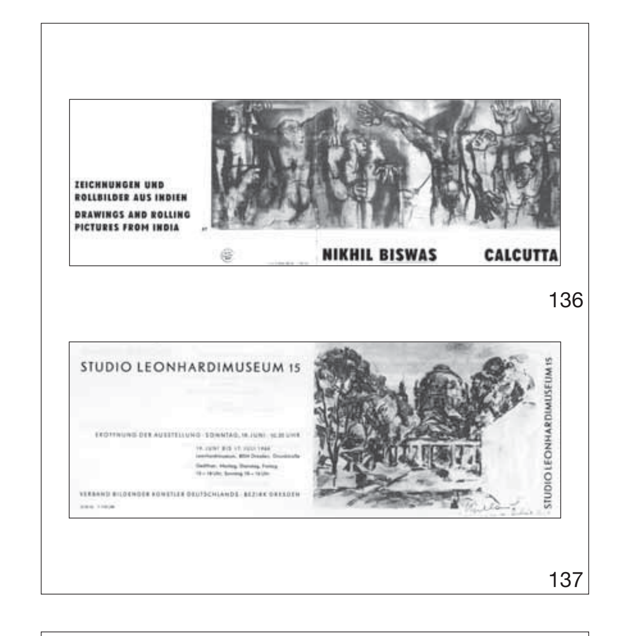


133

134

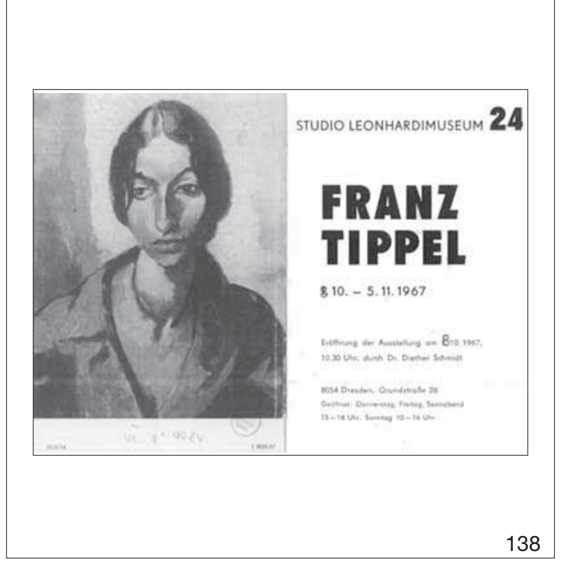


135

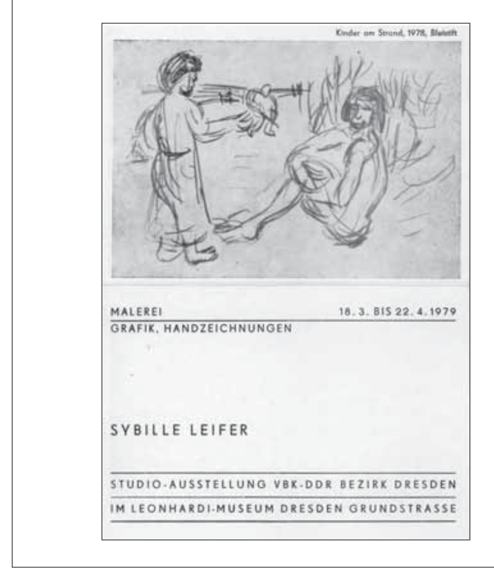


136

137



138



139



140

141

erschienen in der Reihe Q-Serie der Humboldt-Universität zu Berlin

---

Das Leonhardi-Museum in Dresden gehörte in der DDR zu den legendären Ausstellungsorten für zeitgenössische, nonkonforme Kunst. In der Dissertation sind alle Ausstellungen und Aktionen dokumentiert, die hier in den Jahren 1963 bis 1990 stattgefunden haben, darunter auch die spektakulären Gruppenausstellungen zu den Themen „Türen“ (1979) und „Frühstück im Freien“ (1982).
Der Vergleich mit anderen offiziellen Galerien in der DDR akzentuiert die Besonderheit des von Künstlern geformten Leonhardi-Museums.

ISBN 978-3-86004-237-3